

Espacio y memoria
Barcelona en la novela catalana
contemporánea

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
SERIA FILOLOGIA ROMAŃSKA NR 39

BARBARA ŁUCZAK

Espacio y memoria

Barcelona en la novela catalana contemporánea

(Rodoreda – Bonet – Moix – Riera – Barbal)



POZNAŃ 2011

ABSTRACT. Łuczak Barbara. *Espacio y memoria. Barcelona en la novela catalana contemporánea (Rodoreda – Bonet – Moix – Riera – Barbal)*. [Space and Memory. Barcelona in the Modern Catalan Novel (Rodoreda – Bonet – Moix – Riera – Barbal)]. Adam Mickiewicz University Press. Poznań 2011. Seria Filologia Romańska nr 39. Pp. 284. ISBN 978-83-232-2298-9. ISSN 0554-8187. Text in Spanish with summaries in English and Polish.

The aim of the book is to study the representation of the space of Barcelona in contemporary novels written in the Catalan language. It examines both the ways in which the space manifests itself in the works selected for analysis and its functions in the process of generating the structure of senses in the text. The author studies novels by well-known writers of contemporary Catalan-language literature published in the second half of the 20th century and at the beginning of the 21st century. The list includes works by Mercè Rodoreda, Blai Bonet, Terenci Moix, Carme Riera and Maria Barbal.

Barbara Łuczak, Instytut Filologii Romańskiej, Pracownia Katalonistyki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland.

La Fundació Mercè Rodoreda, a proposta de la Comissió Tècnica, integrada per los il·lustríssims senyors Joaquim Molas, Joaquim Mallafrè y Carles Miralles, acordó conceder el Premi Fundació Mercè Rodoreda 2011 a Barbara Łuczak por su trabajo *Espacio y memoria. Barcelona en la novela catalana contemporánea*.

A partir de dicho trabajo se publica esta obra con el título *Espacio y memoria. Barcelona en la novela catalana contemporánea (Rodoreda – Bonet – Moix – Riera – Barbal)*.

Recenzent: prof. dr Meri Torras, Universitat Autònoma de Barcelona

Publikacja dofinansowana przez Rektora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza oraz Instytut Filologii Romańskiej UAM

© Barbara Łuczak 2011

This edition © Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011

Projekt okładki: Ewa Wąsowska

Na okładce: Jerzy Piotrowicz *Uliczka*. Własność Anny Michniewicz

Redakcja: Elżbieta Kostecka

Redakcja techniczna: Elżbieta Rygielska

Łamanie komputerowe: Eugeniusz Strykowski

ISBN 978-83-232-2298-9

ISSN 0554-8187

Índice

Agradecimientos	7
Presentación	11
ESPACIO (URBANO) Y TEXTO: OBSERVACIONES PRÁCTICAS	23
1. El sujeto en el espacio	25
2. Por un análisis interdiscursivo. Cronotopo	35
3. Antes de empezar.....	44
Primera parte	
EN TORNO AL TEMA DE LA CULPA	51
1. <i>La plaça del Diamant</i> y <i>El carrer de les Camèlies</i> de Mercè Rodoreda: espacios y fronteras	53
1.1. <i>La plaça del Diamant</i> y el espacio barcelonés	53
1.2. Autonarración y práctica confesional	64
1.3. Aquí <i>versus</i> allá	78
1.4. Otras ciudades, otras fronteras	83
1.5. Hacia unas memorias alternativas	91
1.6. El cuerpo y el espacio urbano	103
2. “Escoltes les teves petjades, les finals”: <i>Judes i la primavera</i> i <i>Míster</i> <i>Evasió</i> de Blai Bonet	110
2.1. La palabra impedida	110
2.2. Salvador y Judas	116
2.3. Barcelona, espacio estigmatizado	121
2.4. Barcelona, ciudad del sacrificio	128
2.5. Hombre de posguerra en su cronotopo	135
Segunda parte	
HISTORIA(S) Y MEMORIA(S)	143
1. Una(s) memoria(s) con “fisuras”: <i>El dia que va morir Marilyn</i> de Terenci Moix	145
	5

1.1. Memoria – historia – texto	145
1.2. “Barcelona sóc jo” o espacialización de la conciencia	158
2. Barcelona palimpsestica en <i>La meitat de l'ànima</i> de Carme Riera	172
2.1. Del “yo” al “nosotros”	172
2.2. Barcelona como estructura de la memoria	182
2.3. Autoficción: hacia una escritura de responsabilidad	189
3. Barcelona vista desde la periferia: las novelas de Maria Barbal	203
3.1. Entre ciudad y campo	203
3.2. <i>Pedra de tartera</i> : piedra de toque de la novelística barbaliana	207
3.3. <i>País íntim</i> : una topografía de la identidad	214
3.4. Oral <i>versus</i> escrito	228
3.5. La “ciudad prometida” y la “ciudad mezcla”	235
3.6. El círculo se cierra	240
Conclusión	243
Notas bio-bibliográficas de los autores	253
Referencias bibliográficas	256
Space and Memory. Barcelona in the Modern Catalan Novel (Rodoreda – Bonet – Moix – Riera – Barbal) (Summary)	271
Przestrzeń i pamięć. Barcelona we współczesnej powieści katalońskiej (Rodoreda – Bonet – Moix – Riera – Barbal) (streszczenie)	277

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a todas las personas e instituciones que me han prestado apoyo y ayuda en el período de preparación y redacción del presente libro: a la dirección del Instituto de Filología Románica de la Universidad Adam Mickiewicz de Poznań, por haber acogido con confianza el proyecto de la investigación; al Ministerio de Ciencia e Informatización polaco, por la financiación del proyecto 1 H01C 037 29, que realicé en los años 2005–2007; a todos los compañeros y colegas hispanistas, catalanistas y romanistas, algunos ya desaparecidos, de quienes tanto he aprendido y aprendo; a Milena Moreno Jiménez, por haberme ayudado en la revisión final del manuscrito y por sus sugerencias y observaciones siempre pertinentes; a la dra. Meri Torras, por su lectura atenta; a mi familia y a mis amigos, por su ánimo continuo, y muy especialmente a mi madre, por su presencia, sus gestos y palabras.

Hay unos niños que salen al patio de la escuela en fila de a dos. Hay una mansión de finales de siglo completamente sola en medio de grandes edificios de cristal. Hay unas pequeñas cortinas de vichy en las ventanas, unos consumidores en las terrazas de los cafés, un gato que se calienta al sol, una señora cargada de paquetes que llama a un taxi, un centinela que monta guardia ante un edificio público. Hay unos basureros que llenan unos volquetes, unos revocadores de fachadas que instalan un andamio. Hay nodrizas en las plazoletas, librerías a lo largo de los paseos; hay cola ante la panadería, hay un señor que pasea a su perro, otro que lee su periódico sentado en un banco, otro mira a los obreros que están demoliendo una manzana de casas. Hay un agente que regula el tráfico. Hay pájaros en los árboles, marineros en el río, pescadores junto a los ribazos. Hay una tendera que levanta la persiana metálica de su tienda. Hay vendedores de castañas, poceros, vendedores de periódicos. Hay gente que va al mercado.

GEORGE PEREC

Presentación

En la cultura, la extraposición viene a ser el instrumento más poderoso de la comprensión. La cultura ajena se manifiesta más completa y profundamente sólo a los ojos de *otra* cultura (pero aún no en toda su plenitud, porque aparecerán otras culturas que verán y comprenderán aún más). Un sentido descubre sus profundidades al encontrarse y al tocarse con otro sentido, un sentido ajeno: entre ellos se establece una suerte de *diálogo* que supera el carácter cerrado y unilateral de estos sentidos, de estas culturas. Planteamos a la cultura ajena nuevas preguntas que ella no se había planteado, buscamos su respuesta a nuestras preguntas, y la cultura ajena nos responde descubriendo ante nosotros sus nuevos aspectos, sus nuevas posibilidades de sentido. [...] En un encuentro dialógico, las dos culturas no se funden ni se mezclan, cada una conserva su unidad y su totalidad *abierta*, pero ambas se enriquecen mutuamente (Bajtín¹, 1999: 352)².

Estas palabras de Mijaíl Bajtín inspiran aliento. Hacen confiar que sea válida y legítima la tentativa de aproximarse a una cultura que no es propia, acto que conlleva el deseo de entender y aclarar. El investigador contempla la cultura ajena con los ojos de un *xenos*, que no son, sin embargo, los de un ingenuo, una tabula rasa, mode-

¹ En las traducciones españolas de las obras del pensador ruso y en los estudios críticos dedicados a sus textos coexisten varias grafías de su apellido. Empleo la presente forma porque se acerca más a la pronunciación original.

² Utilizo las versiones originales de todos los textos primarios. Los títulos de los textos literarios y las citas de las fuentes críticas procedentes de ámbitos lingüísticos distintos del catalán se presentan en español en función de la existencia y/o disponibilidad de la traducción a este idioma. En todas las citas las cursivas y los destacados son del original.

lo que la literatura ha aprovechado con tanto gusto y empeño a lo largo de su historia. Los suyos son los ojos de un peregrino, el que va “per agri”, por los campos, acompañado, cual un Tobías, por sus ángeles y por sus demonios de los cuales no sabe —ni tampoco quiere— desprenderse. El proyecto no consiste, entonces, en un intento de “entrar en la piel” de los que pueblan el mundo que uno se propone contemplar para comprender, acaso, algunos de sus mecanismos. Este plan estaría, ya de entrada, condenado al fracaso mientras que aquél que lo concibiera se situaría en la posición, hartamente grotesca, de los que, en una fiesta popular, se ponen detrás de unas siluetas de cartón con huecos en lugar de rostros y meten sus cabezas en los huecos para hacerse retratar. Al contrario, la lectura debe realizarse desde una posición que asume la ajenidad esencial del sujeto que mira. Esta posición es el condicionante imprescindible de la relación a la que se refiere Bajtín: determina el funcionamiento del proceso de interpretación y de aquel “enriquecimiento mutuo” que debería ser —que ojalá sea— su efecto. Es condicionante del proceso dialógico, en definitiva.

Con la esperanza de que semejante enriquecimiento sea efectivamente posible presento algunas observaciones concernientes a la representación del espacio barcelonés en la novela catalana contemporánea. En los capítulos que siguen me pregunto de qué modos y con qué objetivos el espacio de Barcelona ha sido evocado en un grupo de textos novelescos escritos en catalán en la segunda mitad del siglo XX y a principios del siglo XXI. En particular, me planteo examinar de qué manera su representación ha sido aprovechada para construir el sistema de sentidos que instaura el texto literario y cuál es el papel que desempeña en su estructura discursiva.

El propósito del libro es, por tanto, identificar y caracterizar algunas funciones que la representación del espacio barcelonés cumple en un *corpus* de textos novelescos. Espero que estas observaciones puedan constituir una aportación al estudio de la presencia de Barcelona en el imaginario cultural catalán y de las formas que ésta ha adoptado. Su historia pasó por diferentes etapas y también diversas y múltiples fueron las Barcelonas que generaron los siglos

XX y XXI. Éstos nos llevan desde la época del Modernismo, marcada por unos logros arquitectónicos mundialmente conocidos, que materializaron una toma de posición a favor de una Barcelona burguesa y acomodada, que mira hacia Europa y el mundo, pasando por la “ciutat cremada” de la Semana Trágica, la Barcelona de la Exposición Mundial del año 1929, y la de “aquell aire fresc [...] barrejat amb olor de fulla tendra i amb olor de poncella” (Rodoreda, 2008b: 206), del día de la proclamación de la Segunda República. La siguen la Barcelona de la Guerra Civil y la escuálida y gris Barcelona de la posguerra, que, por su parte, ceden el paso a la del crecimiento demográfico, producido a raíz de la afluencia inmigratoria, la Barcelona de la recuperación de la democracia, la “ciudad deportista”, de los Juegos Olímpicos del año 1992, y la que, en los últimos años, replantea y somete a juicio la transformación urbanística, económica y social propuesta en el proyecto de la “Barcelona olímpica”, reforzado con las soluciones adoptadas posteriormente³. Y cabrían

³ Las relaciones establecidas entre la imagen de la ciudad y Cataluña es un tema que merecería un examen aparte. La “Catalunya-ciutat” es un término que, derivado de las ciencias del territorio, ha tenido una resonancia social, cultural y política. Ribas i Piera afirma que esta doble palabra fue utilizada por primera vez en el año 1920, en un discurso dirigido a la Mancomunitat de Catalunya, en el que el arquitecto M. Rubió i Tudurí preconizaba “considerar que la regió o nació és com una ciutat, que les construccions que arreu d’ella s’elevin, fàbriques, habitacions, explotacions mineres, etc. duraran molts anys, i que convé, per tant, sotmetre-les a una ordenació. [...] [H]em d’apressar-nos a determinar les grans artèries de la *futura enorme Ciutat de Catalunya* [...]” (cit. en Ribas i Piera, 2004: 16). Las recomendaciones de La Societat Cívica La Ciutat Jardí, en nombre de la cual se pronunciaba Rubió i Tudurí, tendieron a llamar la atención sobre la problemática de la planificación del desarrollo industrial, urbano, rural e incluso ecológico de Cataluña. Ribas i Piera comenta que “[d]es dels seus orígens, [...] el concepte de Catalunya-ciutat condensa en un mot doble l’exigència per fer la gran ciutat de Catalunya i inclou un contingut polític en la idea subjacent d’exigir *per a tots*, la millor qualitat urbana” (2004: 17). Trías, por su parte, considera el concepto de “Catalunya-ciutat” como una “articulació conceptual sintètica de pàtria i ciutat” (1984: 39), aparecida a raíz de la crisis de la identidad hispánica ocasionada por la pérdida de las últimas colonias, y lo discute en el contexto de las ideas concernientes al concepto de la patria, avanzadas en Cataluña y España en los primeros decenios del siglo XX. En particular, evoca aquel

en esta enumeración muchas otras Barcelonas: las de los barrios particulares que han seguido el pulso de las épocas o bien han preferido quedarse a su margen, las de los parques y jardines, las Barcelonas personales de tantos y tantos habitantes y forasteros para quienes la capital de Cataluña ha sido el escenario principal de la vida, o por el contrario, apenas un episodio...

A la hora de emprender el examen de la representación del espacio barcelonés en la novela contemporánea escrita en catalán, tampoco me fue desconocida la propuesta avanzada por un grupo de investigadores que, a partir de los años 80 del siglo XX, se habían propuesto ampliar el catálogo de las fuentes y documentos utilizados en el examen de la historia cultural urbana. De esta manera en la órbita de su interés se hallaron también “los géneros literarios y discursos no especializados” tales como “ensayo, narrativa, poesía, crónica de viajes, representación pictórica y cinematográfica” (Almandoz, 2002: 31), que permitieron tratar la imagen artística de la ciudad y por tanto también la ciudad literaria como “una de las dimensiones de la ciudad real” (Paolo Sica cit. en Almandoz, 2002: 32). Como justificante de esta aproximación se ha evocado, entre otros, el papel que la literatura, las utopías y los mitos urbanos desempeñaron en la evolución conceptual de los procesos urbanísticos, en calidad de sus anticipaciones⁴. Este enfoque ha dado fruto en forma de estudios dedicados a investigar los procesos de industrialización y desarrollo de la urbe en Europa, Norteamérica y América Latina, que se realizaron a partir del análisis de los discursos literarios y artísticos del siglo XIX y XX⁵. Atraída por la propuesta de considerar la ciudad literaria como “una de las dimensiones de la ciudad

“insigne i silenciós debat entre dos models de Catalunya-ciutat, la ciutat caòtica i complexa, fundada en el pacte moral, *la ciutat del perdó* maragalliana; i la ciutat ideal, platonitzant, discriminada geomètricament, amb duanes migratòries, amb proteccionisme de població i lliurecanvisme d’idees, tal com la somniava d’Ors” (1984: 17).

⁴ Almandoz evoca, en este sentido, las observaciones de Lefebvre presentadas en su libro *La révolution urbaine* (véase Lefebvre, 1970: 139-154).

⁵ Para una bibliografía más extensa de los estudios de la historia cultural urbana que hacen referencia a los textos literarios, véase Almandoz (2002: 32-39).

real”, trato la representación del espacio barcelonés en las letras catalanas como una estructura de sentidos capaz de expresar e impulsar la reflexión sobre aspectos concretos de la historia de la sociedad y del individuo. Mi propósito se basa en el convencimiento de que la literatura puede echar luz a lo que acostumbramos llamar “la realidad”, aclarándola o, también, problematizándola. La representación literaria del espacio de la ciudad no sólo puede desvelar o caracterizar ciertos estados del desarrollo de la sociedad o de la cultura, sino que también está dotada de capacidad postulativa y performativa. Las grandes obras arquitectónicas, los lugares de memoria o creaciones circunstanciales pasan a ser una parte de la ciudad enriqueciéndola en sentidos y potenciando su dimensión simbólica. La misma fuerza sugestiva y performativa la tienen las obras literarias. Expresan los modos de ver la realidad, pero a la vez la amplían y pueden llegar a modificar la forma de percibirla y experimentarla. En particular, el género novelesco cuyo florecimiento coincidió, en el siglo XIX, con el desarrollo de la ciudad, no sólo llegó a retratar las grandes urbes sino que también aportó interesante material para entender al sujeto moderno, analizado luego desde enfoques sociológicos, económicos, filosóficos...

El presente libro es, entonces, un intento de aproximarme a una parcela de la historia y la cultura catalanas, en la medida en la que las formas de inscripción del espacio barcelonés en los textos que voy a comentar puedan ser su exponente. La voz que se alza del texto literario recobra su sonoridad, es decir, la riqueza de sus matices y sus registros, mientras procuramos escucharla en el contexto preciso que la formó. Sólo así puede entrar en una relación intensa y fructífera con los discursos de su tiempo. Reacciona, provoca, reflexiona, analiza, rechaza, cuestiona... Aun si dedicarse a la creación literaria puede ser una manera de ensimismarse o de vivir un exilio interior, el acto de escribir implica una toma de posición y de responsabilidad por parte del sujeto: es momento de establecer el compromiso con uno mismo. “El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad”, advierte Bajtín en un artículo del año 1919

(1999: 12). Se trata entonces de una “escritura del yo” o también, en algunos casos, “escritura del nosotros”, cuando la responsabilidad es tomada y la palabra es pronunciada por un sujeto que se considera parte de una colectividad, tratando su pertenencia al grupo como un componente importante de su identidad. Este último factor se muestra particularmente digno de ser tomado en consideración a la hora de prestar oídos a una literatura minorizada, que durante largas temporadas ha luchado por afirmar su identidad apelando, no pocas veces, a los valores colectivos.

La elección del escenario que, transformado y representado en forma de una imagen literaria, será el objeto del examen, no es casual. Barcelona es el espacio más frecuentemente evocado en la literatura catalana y la multitud y diversidad de sus representaciones e interpretaciones constituye un material interesante, que trae una promesa oculta. Independientemente de eso, un *corpus* seleccionado según el criterio territorial —es decir, dedicado a una (sola) ciudad— permite delimitar y analizar más a fondo los condicionamientos culturales, sociales y políticos del contexto en el que se forman las imágenes y detectar los tonos y los matices del discurso social que se inscribe en los textos. En las novelas catalanas que recrean escenarios barceloneses, dichos condicionamientos pueden conseguir, además, una fuerza y perfil específicos, determinados por las particularidades de una cultura y una literatura las cuales —me arriesgo, ya de entrada, con tal hipótesis— proyectan al espacio de la capital esperanzas, angustias y emociones, tanto individuales como colectivas.

La lista de las representaciones de Barcelona que serán objeto de examen no se ha elaborado conforme a unas pautas cronológicas estrictas. La mayoría de ellas remiten, ciertamente, a la época del régimen franquista. En la historia de la cultura catalana del siglo XX, ésta época fue marcada, como se sabe, por una caída vertical, una larga crisis de identidad y un penoso proceso de recuperación de fuerza y autoestima. Examinando la representación literaria de la Barcelona del período de la dictadura, espero poder sacar a la luz ciertas maneras (y sus transformaciones) de percibir un período

concreto de la cultura y la historia de la sociedad catalana. No obstante, me ocupo también de las visiones que remiten a la Barcelona de las épocas anterior y posterior a dicho período.

Con el presente libro no me he planteado presentar un estudio de carácter panorámico. Teniendo en cuenta la multitud de novelas ambientadas en Barcelona, que recrean diferentes momentos de su historia, semejante empresa se mostraría difícilmente realizable. En el siglo XX Barcelona ha sido el escenario de acción en centenares de novelas y cuentos, de autores y autoras en lengua catalana, castellana, como también en diferentes idiomas europeos⁶. En este sentido, la capital de Cataluña puede competir sin temor alguno con otras ciudades convertidas en mitos de cultura y literatura. En particular, los últimos decenios han visto un verdadero *boom* de novelas sobre Barcelona; parece como si su nombre mismo aparecido en la cubierta funcionara como una marca capaz de aumentar el número de ventas de los libros, tanto en la misma Península Ibérica como más allá de sus fronteras⁷. El éxito internacional de Barcelona, efecto de

⁶ Sobre la presencia de Barcelona en las letras francesas y anglosajonas hasta los años 60, puede verse Broch (1991b).

⁷ Al lector interesado en listas más completas de obras dedicadas a la imagen literaria de Barcelona, lo remito al sitio web "Ciutat de Barcelona. Corpus literari", preparado por Joan Ducròs (1999), que contiene indexadas obras de diferentes géneros, escritas en catalán, castellano y otras lenguas, al igual que un archivo de textos periodísticos dedicados a la relación entre Barcelona y la literatura. Según la información aportada por el autor, el sitio cuenta con un total de más de 1220 documentos de casi 600 autores (datos de mayo de 2011). Véanse también el texto clásico de Tasis i Marca (1935), Broch (1991a), Valls (1991) y Castellanos (1997: 137-185). De los estudios panorámicos de la literatura sobre Barcelona, realizados desde diferentes planteamientos, menciono a Guillamon (2001) y Carreras (2003), al igual que algunas publicaciones colectivas que vieron la luz en los últimos decenios: "Barcelona en la literatura", número monográfico de la revista *Barcelona. Metròpolis Mediterrània* (VV. AA, 1991), "Barcelona and Modernity" número monográfico de *Catalan Review* (VV. AA, 2004), Casacuberta & Gustà (2008). En el ámbito del hispanismo polaco destaco la extensa monografía de Sawicki (1985 y 2010) dedicada a la representación de la Guerra Civil en los libros editados en España en lengua española (incluidas las traducciones de novelas catalanas), en los años 1936-1975. El *corpus* de textos comentados en este estudio abarca, lógicamente, numerosas novelas ambientadas en

la aplicación de diferentes estrategias de promoción en los campos económico, cultural y turístico en los últimos decenios, creó una buena coyuntura para aprovechar la imagen de la ciudad —su presente y su pasado— como materia novelable. Barcelona, una de las ciudades más visitadas por turistas del mundo entero, se ha convertido en un objeto de representación artística “en boga”⁸. La novela actual ambientada en la capital de Cataluña hay que tratarla en términos de “fenómeno”, ocurrencia extraordinaria —otro “prodigio” de la Ciudad Condal, se diría, haciendo referencia al título de una de las mejores novelas que se hayan escrito sobre Barcelona en lengua castellana⁹— y situarla en el punto de intersección de diferentes ramas de la actividad cultural, social, económica y promocional. Confiemos que nos obsequie con un sólido grupo de textos valiosos que resistan la prueba del tiempo y el veleidoso vaivén de las modas.

La selección de textos que serán objeto de examen, necesaria en estas circunstancias, es el resultado de la conjunción de diversos factores. Obviamente, la elección de textos concretos se ha realizado en función del interés que pueden tener para la temática estudiada. En este sentido, espero haber escogido ejemplos representativos y a la vez diversos para la problemática que me ocupa. También es importante subrayar que las autoras y los autores de los textos que se van a comentar a continuación se cuentan entre las voces más sólidas de las letras catalanas contemporáneas. La lista está encabezada por Mercè Rodoreda, cuyo renombre ha sobrepasado los límites de la Península Ibérica, a quien siguen Blai Bonet, un clásico de la literatura balear, y Terenci Moix con su libro *El dia que va morir*

Barcelona. Por otra parte, siempre en el ámbito de la crítica polaca, Sawicka (2003) ha analizado la presencia de la ciudad de Barcelona en la vida y obra de Santiago Rusiñol.

⁸ Pensemos también en las realizaciones cinematográficas ambientadas en Barcelona de las cuales *Todo sobre mi madre* (1999; dir. Pedro Almodóvar), *Una casa de locos* (título original: *L'Auberge espagnole*, 2002; dir. Cédric Klapisch) y *Vicky Cristina Barcelona* (2008, dir. Woody Allen) tuvieron difusión y éxito internacional, siendo las más conocidas pero no las únicas.

⁹ *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza se publicó en el año 1986.

Marilyn considerado una de las novelas catalanas más significativas entre las escritas después de la Guerra Civil (véase Cassany, 1996: V)¹⁰. Cierran la nómina Carme Riera y Maria Barbal, que con las trayectorias realizadas hasta el presente momento han logrado asegurarse un lugar destacado en el panorama de la narrativa catalana actual. Las creaciones de todos los escritores y escritoras cuyos textos se examinarán a continuación han sido objeto de indagación por parte de la crítica; algunos de los trabajos y comentarios que les fueron dedicados (a los cuales me referiré en el momento oportuno) han abordado la temática de la representación de Barcelona. El estado actual de la reflexión sobre sus obras, fruto del trabajo incansable de tantos y tantos investigadores catalanes y extranjeros, me ha permitido prescindir de presentaciones panorámicas de sus trayectorias artísticas, así como también de la elaboración de unos repertorios generales de espacios barceloneses evocados en sus libros. Asimismo, en mis comentarios me centraré en el análisis de los aspectos que considero más relevantes para la temática tratada. Por otra parte, la elección del material se ha visto condicionada por las circunstancias históricas que determinaron el desarrollo de la literatura catalana en los decenios posteriores a la Guerra Civil española, que voy a comentar brevemente en seguida. Poniendo énfasis en los aspectos analíticos, el estudio inevitablemente tiene que asumir las limitaciones inherentes a este enfoque, pero a la vez —confío— comparte algunos méritos que le son propios.

Así pues, en los siguientes capítulos del libro, examino las formas de la representación e inscripción del espacio barcelonés en un grupo de novelas escritas en catalán en la segunda mitad del siglo XX y en este siglo XXI que ya ha cumplido su primera década. La mayoría de estas recreaciones están ambientadas en la época franquista y son éstas las que permitirán acaso confrontar las visiones de la ciudad bajo el régimen plasmadas en el tiempo de la dictadura con las que se ofrecieron en textos posteriores. La decisión de iniciar

¹⁰ Vale la pena recordar que en una encuesta organizada por la revista *Serra d'Or*, en el año 1970, los críticos la proclamaron la mejor novela del período 1964-1970 (véase Bou, 2000: 211).

el análisis con un grupo de textos escritos en los años 60 es el resultado de los reveses que sufrieron las letras catalanas después de la Guerra Civil española y, más concretamente, del largo y lento proceso de recuperación. Los años inmediatamente posteriores al conflicto bélico traen una serie de impedimentos impuestos por el gobierno dictatorial, como la censura, la liquidación de las instituciones culturales que pudieran servir de plataformas a la actividad intelectual y artística de expresión catalana, y la sintomática relegación de la lengua catalana al “uso privado y familiar”¹¹. Gallén (1987: 214) apunta que hasta el año 1945 es la literatura del exilio la que ofrece la actividad cultural de más importancia y relevancia, aceptando el reto de asegurar la continuidad del desarrollo de las letras catalanas. Hasta finales de la Segunda Guerra Mundial, la cultura catalana se plantea como propósito principal la supervivencia. Las tertulias, los conciertos, las lecturas de poesía y de traducciones, organizadas para el público reducido en ámbitos privados, o las revistas publicadas en los años 1944–1950 (*Poesía, Ariel, Occident* y otras) fueron signo de resistencia de la cultura y la literatura catalanas en aquel primer período. Sin embargo, estas formas de actividad, tan necesaria para la continuidad cultural pero a la vez frágil y precaria, no podían constituir un medio adecuado para la presentación de textos novelescos. El año 1946 marca la apertura de una siguiente etapa en el proceso de recuperación de la literatura catalana: empiezan a publicarse las reediciones de las obras clásicas y los textos que vieron luz antes de la Guerra Civil pero, a la vez, se veda el paso a las versiones catalanas de libros extranjeros y se dificulta la publicación de textos de autores inéditos hasta entonces. A finales de los años 40 y en los años 50 empiezan a crearse las colecciones destinadas a publicar —en parte o exclusivamente— las obras narrativas¹². Estas series dieron a conocer textos de varios autores, tanto

¹¹ Volveré sobre este aspecto en el capítulo dedicado al comentario de las novelas de Mercè Rodoreda.

¹² Por ejemplo, las colecciones “Literària Aymà” (1947–1951), “Dafne” (1951–1952) de la editorial de Jaume Aymà, hijo y padre, el “Club dels Novel·listes”, creado por Joan Sales y Xavier Benguerel, editado inicialmente por Aymà y luego recogido por

los ya consagrados como otros, inéditos hasta la fecha. No obstante, son sólo los años 60 los que traen una consolidación más visible del mundo editorial catalán y, asimismo, de la novela catalana, cultivada ahora también por las nuevas promociones de escritores. Las obras publicadas en aquella década que comentaré a continuación son *La plaça del Diamant* (1962) y *El carrer de les Camèlies* (1966) de Mercè Rodoreda, *Judes i la primavera* (1963) y *Míster Evasió* (1969) de Blai Bonet y *El dia que va morir Marilyn* (1969) de Terenci Moix.

La época de la democracia abre la posibilidad de una reescritura de la historia de la Guerra Civil española y la época franquista, llevada a cabo desde unas nuevas perspectivas políticas e ideológicas. En el presente libro, el grupo de textos que, en las letras catalanas, se plantean tal propósito viene representado, entre otros, por la novela *La meitat de l'ànima* (2004) de Carme Riera, que aborda también la temática de la memoria, tan importante en la narrativa de principios del siglo XXI en España. En el último capítulo del libro, propongo una lectura de las novelas de Maria Barbal: *Pedra de tartera* (1985), *Càmfora* (1992), *Carrer Bolívia* (1999) y *País íntim* (2005). Algunos de estos textos recrean la realidad barcelonesa bajo el régimen franquista; otros me llevan ya hacia la Barcelona de la época democrática y ofrecen una estructura espacial particular, basada en la contraposición entre la ciudad (capital) y el campo (periferia). Esta perspectiva le permite a la escritora evocar y comentar el fenómeno de la inmigración, tan relevante en la historia de Barcelona a partir de los años 50. Por otra parte, las novelas de Riera y Barbal vienen a representar, en el marco del presente estudio, esta línea de la literatura de la democracia que es el escenario de la articulación y la presentación de historias "otras", en particular, una reescritura de la historia de la mujer, relacionada con unas renegociaciones de las divisiones genéricas.

Desde estos presupuestos, el libro está estructurado en apartados que, salvo el primero, dedicado a aclarar algunas cuestiones

el Club Editor, o "Col·lecció Lletres" y su continuadora "Nova Col·lecció Lletres" de Joan Grases y Santiago Albertí, respectivamente (sigo a Gallén, 1987: 238-240 y Carbó & Simbor, 2005: 129-131).

teóricas y terminológicas concernientes a la problemática de las formas de representación e inscripción del espacio (de la ciudad) en la literatura, someten a examen los textos de un solo autor a autora. He escogido este criterio de organización del material con la esperanza de que el estudio pueda servir con más facilidad y eficacia también a los lectores y las lectoras interesados especialmente en la narrativa de un escritor o una escritora particular. Concebidos y escritos en momentos históricos diversos, los textos examinados en los siguientes capítulos aportan al análisis aspectos que les son propios, peculiares y distintivos; no obstante, con su comentario espero añadir algunas piezas a este mosaico diverso y multicolor que conforma el estudio global de la presencia y la representación del espacio barcelonés en la novela catalana contemporánea.

**ESPACIO (URBANO)
Y TEXTO:
OBSERVACIONES
PRÁCTICAS**

1

El sujeto en el espacio

La ciudad es espacio de cultura de singular riqueza y expresividad, un espacio que la literatura (re)presenta, intensifica, transforma y aprovecha para sus propios fines y usos. Sensible a los cambios que se producen en el mundo actual —unos revolucionarios y otros, apenas perceptibles—, el espacio urbano es un terreno particularmente interesante para quien quiera buscar instrumentos y caminos hacia la comprensión de los mecanismos que determinan el funcionamiento de la realidad circundante. Sucede pues que los discursos de la modernidad y la posmodernidad han llegado a identificarse con la ciudad. En este sentido, Rybicka (2006: 472) constata que la reflexión sobre la ciudad es, en definitiva, reflexión sobre la cultura. Es también indagación acerca de la historia y el desarrollo de la sociedad y a la vez, sobre la existencia de individuos. Todas estas esferas se imbrican, se completan y se condicionan mutuamente. La urbe moderna se muestra especialmente sensible al pulso de la época, al nacimiento y la muerte de discursos, siempre fluctuantes, proteicos y recíprocamente dependientes. “[L]a ciudad es por sí misma depositaria de historia”, afirma Rossi (1995: 222) situando su constatación en el marco del estudio de la arquitectura de la ciudad la cual, sin embargo, está estrechamente relacionada con la historia social, política, económica y cultural. Y continúa:

[L]a ciudad misma es la memoria colectiva de los pueblos; y como la memoria está ligada a hechos y a lugares, la ciudad es el *locus* de la memoria colectiva.

Esta relación entre el *locus* y los ciudadanos llega a ser, pues, la imagen preeminente, la arquitectura, el paisaje; y como los hechos vuelven a entrar en la memoria, nuevos hechos crecen en la ciudad. En este sentido completamente positivo las grandes ideas recorren la historia de la ciudad y la conforman (Rossi, 1995: 226).

El espacio de la ciudad es, por tanto, el escenario en el que la historia imprime su sello y en el que cobra la forma la memoria colectiva. Es un marco de encuentro y de expresión de diferentes formas y estados de conciencia individual y colectiva, desde los códigos vestimentarios y modelos de comportamientos (y sus rupturas) hasta los movimientos de protesta, rebeldías y revoluciones. El espectro de información que puede aportar es descomunal y en este sentido no extraña que igualmente enorme sea el interés por la ciudad como objeto de análisis, manifiesto en el desarrollo de los *urban studies*, con los posibles enfoques culturales, filosóficos, etnológicos, antropológicos, políticos, geográficos... Por otra parte, merece la pena observar que aquel interés por la ciudad, independientemente de sus características y expectativas específicas, parece inscribirse en una tendencia más general, la que, después de los decenios de la hegemonía del tiempo en los estudios sociales —y también los literarios, dicho sea de paso— hace que los investigadores dejen atraerse por la problemática del espacio, no con el objetivo de realizar una sustitución, simple y mecánica, sino con el de restablecer un equilibrio en la atención prestada a las dos coordenadas.

[T]he reassertion of space in critical social theory does not demand an antagonistic subordination of time and history, a facile substitution and replacement. It is instead a call for an appropriate interpretive balance between space, time and social being, or what may now more explicitly be termed the creation of human geographies, the making of history, and the constitution of society,

advierte Soja (1999: 23) recordando el interés que en la problemática del espacio puso en sus trabajos Michel Foucault. En un texto del

año 1967, titulado “Des espaces autres” (Foucault, 1994)¹³, portador de observaciones que Soja (1999: 16) califica de “epocales”, Foucault vaticina un aumento de interés por el espacio como objeto de reflexión y estudio, por lo cual, en su opinión, se verá superado el interés dominante por el tiempo, legado por el siglo XIX:

La grande hantise qui a obsédé le XIX^e siècle a été, on le sait, l’histoire: thèmes du développement et de l’arrêt, thèmes de la crise et du cycle, thèmes de l’accumulation du passé, grande surcharge des morts, refroidissement menaçant du monde. [...] L’époque actuelle serait peut-être plutôt l’époque de l’espace. Nous sommes à l’époque du simultané, nous sommes à l’époque de la juxtaposition, à l’époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s’éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheciveau (Foucault, 1994: 752)¹⁴.

¹³ Una nota adjunta al artículo aclara que el texto fue presentado en forma de conferencia en el año 1967 y publicado luego, en 1984, en la revista *Architecture, Mouvement, Continuité*.

¹⁴ En una entrevista posterior Foucault recuerda la resistencia que produjo su propuesta de estudiar la problemática del espacio: “I recall having been invited, in 1966, by a group of architects to do a study of space, of something that I called at that time «heterotopias», those singular spaces to be found in some given social spaces whose functions are different or even the opposite of others. The architects worked on this, and at the end of the study someone spoke up—a Sartrean psychologist— who firebombed me, saying that *space* is reactionary and capitalist, but *history* and *becoming* are revolutionary. This absurd discourse was not at all unusual at the time” (Rabinow, 1984: 252). La fecha aportada por Foucault en la entrevista citada es diferente de la que se facilita en el artículo (Foucault, 1994) y también en Soja (1999: 16). En otra ocasión el filósofo agrega: “Será necesario hacer una crítica de esta descalificación del espacio que reina desde hace varias generaciones. ¿Comenzó con Bergson o con anterioridad? El espacio es lo que estaba muerto, fijado, lo no dialéctico, lo inmóvil. Por el contrario, el tiempo era rico, fecundo, vivo, dialéctico. La utilización de términos espaciales presenta un cierto aire de antihistoria para todos aquellos que confunden la historia con las viejas formas de la evolución, de la continuidad viviente, del desarrollo orgánico, del progreso de la conciencia o del proyecto de la existencia. Desde el momento en que se hablaba en términos de espacio eso significaba que se estaba contra el tiempo. Y puesto que, según decían los tontos, se «negaba la historia», se era un «tecnócrata»” (Foucault, 1999: 320).

El creciente interés por la problemática del espacio, que concuerda con el pronóstico de Foucault, se ve con más evidencia hacia finales del siglo XX. La década de los 80 es, para Soja, el momento de eclosión de aquel incipiente proceso de recuperación y reinterpretación del papel del espacio en la teoría social:

In the 1980s, the hoary traditions of a space-blinkered historicism are being challenged with unprecedented explicitness by convergent calls for a far-reaching spatialization of the critical imagination. A distinctively postmodern and critical human geography is taking shape, brashly reasserting the interpretive significance of space in the historically privileged confines of contemporary critical thought. Geography may not yet have displaced history at the heart of contemporary theory and criticism, but there is a new animating polemic on the theoretical and political agenda, one which rings with significantly different ways of seeing time and space together, the interplay of history and geography, the 'vertical' and 'horizontal' dimensions of being in the world freed from the imposition of inherent categorical privilege (1999: 11).

El trabajo "Des espaces autres" de Foucault, al que volveré más adelante en este capítulo, puede tratarse, entonces, como un texto dotado de no poca intuición premonitoria. Justificando su interés por el espacio como objeto de investigación, el autor destaca la multiplicidad y la diversidad de factores, relaciones y datos que en él se entrecruzan y lo convierten en una amalgama de composición compleja y a la vez fascinante:

L'œuvre - immense - de Bachelard, les descriptions des phénoménologues nous ont appris que nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantôme ; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques ; c'est un espace léger, éthéré, transparent, ou bien c'est un espace obscur, rocailleux, encombré : c'est un espace d'en haut, c'est un espace des cimes, ou c'est au contraire un espace d'en bas, un espace de la boue, c'est un espace qui peut être courant comme l'eau vive, c'est un espace qui peut être fixé, figé comme la pierre ou comme le cristal (Foucault, 1994: 754).

La constitución del espacio supone entonces la presencia de un sujeto que lo llene de sueños y pasiones, de sus propios ángeles y demonios. La relación entre el espacio y el sujeto que en él se sitúa es, sin duda, uno de los principales y constantes puntos de interés en la reflexión acerca del papel que el espacio desempeña en la cultura. En su obra clásica, Maurice Merleau-Ponty destaca como “condición de la espacialidad la fijación del sujeto en su medio contextual y, finalmente, su interacción con el mundo” (1994: 296). Para ocuparse del espacio en el que el sujeto vive su relación con el mundo, el filósofo emplea entonces el término “espacio antropológico” (1994: 302). Se trata, en este caso, de un espacio opuesto a la extensión geométrica y abstracta, la cual, no obstante, se entrecruza con aquél en la experiencia vital. Esta general y fundamental relación entre el espacio y el sujeto encuentra profundizaciones y especificaciones en trabajos realizados en el marco de otros campos y ramas de la ciencia y desde diferentes enfoques metodológicos. Y así, en un estudio sobre la significación en la arquitectura, Christian Norberg-Schulz emplea el concepto del “espacio existencial” y le atribuye una doble función: “il dénote les aspects spatiaux objectivement descriptibles, d’une forme de vie intersubjective, et aussi l’image que se fait chaque individu des relations spatiales qui font partie de son existence” (1977: 430). John Berger, por su parte, mientras está hablando del papel de la mirada en el arte pictórico, destaca la relación entre el sujeto y su entorno: “Nunca miramos sólo una cosa, siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma” (2000: 14). Marc Augé se refiere a lo que él llama “lugar antropológico” considerado como “principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa” (2001: 58), y destaca la dimensión identitaria del espacio entendido como estructura simbólica y concreta, a la vez. La organización del espacio es una de las prácticas —colectivas e individuales— que expresan las bases de la identidad y la relación del sujeto con el medio:

Las colectividades (o aquellos que las dirigen), como los individuos que se incorporan a ellas, tienen necesidad simultáneamente de pensar la identidad y la relación y, para hacerlo, de simbolizar los constituyentes de la identidad compartida (por el conjunto de un grupo), de la identidad particular (de tal grupo o de tal individuo con respecto a los otros) y de la identidad singular (del individuo o del grupo de individuos en tanto no son semejantes a ningún otro). El tratamiento del espacio es uno de los medios de esta empresa [...] (Augé, 2001: 57).

En consecuencia, Augé habla de tres características de los lugares antropológicos: éstos son identificatorios, relacionales e históricos. El primero de estos rasgos indica que las diferentes formas de delimitación territorial (casa, barrio, etc.) “corresponden para cada uno a un conjunto de posibilidades, de prescripciones y de prohibiciones cuyo contenido es a la vez espacial y social” (2001: 58). El segundo expresa la posición que el sujeto ocupa respecto a los demás, de acuerdo con la afirmación de Michel de Certeau, que ve en el lugar “el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia” (Certeau, 2000: 129); el lugar es entonces, para Augé, un marco en el que se establecen relaciones entre diferentes sujetos. El último atributo llama la atención a una “historicidad no científica” del lugar antropológico, dotado de señales que son legibles para los que lo habitan, los que “viven en la historia” (actividad que Augé contrapone a la de “hacer historia”). Con su carácter histórico, los lugares antropológicos se sitúan “en las antípodas de los «lugares de memoria»” (Augé, 2001: 60) caracterizados por Pierre Nora de la manera siguiente:

Les lieux de mémoire, ce sont d’abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l’appelle, parce qu’elle l’ignore. C’est la déritualisation de notre monde qui fait apparaître la notion. [...] Les lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu’il n’y a pas de mémoire spontanée, qu’il faut créer des archives, qu’il faut maintenir des anniversaires, organiser des célébrations, prononcer des éloges funèbres, noter des actes, parce que ces opérations ne sont pas naturelles (Nora, 1984: XXIV).

La reflexión sobre los vínculos que unen al sujeto con el/su espacio tiene como una de sus vertientes el debate acerca de la distinción entre los conceptos de “lugar” y “espacio”. Evoco brevemente este tema porque algunos de sus aspectos completan las observaciones que acabo de presentar. En el planteamiento de esta problemática pueden verse, en grandes líneas, dos posiciones principales. Una atribuye al espacio un carácter practicado y concreto, que lo distingue del lugar considerado estático y potencial. Así pues, Certeau hace equivaler el “lugar” al “espacio geométrico” de Merleau-Ponty y en oposición a éstos caracteriza el espacio como “un cruzamiento de movilidades”, “en suma [...] *un lugar practicado*” (2000: 129). En el escenario concreto de la ciudad, el espacio es “producido” por los transeúntes que cruzan un lugar definido geoméricamente por los urbanistas:

Un lugar es [...] una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad.

Hay *espacio* en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo [...]. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o proximidades contractuales. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización [...] planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio “propio” (Certeau, 2000: 129).

En la interpretación de Certeau, el espacio es entonces una “actualización” concreta del lugar. Augé, por su parte, precisa que el lugar antropológico definido por él mismo no es análogo al lugar caracterizado por Certeau. Y aclara: “[N]osotros incluimos en la noción de lugar antropológico la posibilidad de los recorridos que en él se efectúan, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que lo

caracteriza" (Augé, 2001: 87). Añade que su propósito es caracterizar el lugar antropológico en calidad de construcción simbolizada mientras que la noción de espacio, por "su falta de caracterización", puede aplicarse a "superficies no simbolizadas"¹⁵.

Es en el trabajo de Norberg-Schulz, citado anteriormente, donde encontramos una propuesta que hasta cierto punto suspende la contraposición radical entre el espacio y el lugar, destacada en los estudios acabados de mencionar. Recordamos que el investigador presenta su "espacio existencial" como concepto que denota tanto los aspectos objetivos del espacio como la imagen que un individuo se hace de las relaciones espaciales que organizan su vida. Definido de esta forma, el espacio existencial remite entonces a la experiencia concreta, individual y colectiva, del sujeto. La organización general de este espacio comprende, siempre según el arquitecto: "l'établissement de centres ou de lieux (proximité), de directions ou de parcours (continuité) et d'aires ou de domaines (clôture)" (Norberg-Schulz, 1977: 430)¹⁶. Estos elementos, según se lee a continuación, están determinados por la relación que el sujeto mantiene con su entorno. No son pues, unos conceptos abstractos y potenciales, sino "formas simbólicas", portadoras de significado concreto. En este sentido, como se ha visto, Norberg-Schulz equipara el lugar con el centro, evocando los principios del pensamiento mítico para el cual

¹⁵ En una línea parecida, Tuan hace la siguiente distinción entre los dos conceptos, "«Space» is more abstract than «place». What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value. [...] The ideas «space» and «place» require each other for definition. From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice versa. Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into space" (1977: 6). Más adelante afirma: "Place is a type of object. Places and objects define space, giving it a geometric personality" (1977: 17). El paso del "espacio" al "lugar" significa entonces, en la interpretación de Tuan, el paso de lo abstracto a lo concreto, de la potencialidad a la efectividad.

¹⁶ Formulando esta parte de sus reflexiones, Norberg-Schulz se basa en el trabajo clásico de Kevin Lynch (1998: 61-111) donde se presenta una tipología de elementos que determinan la imagen de la ciudad.

el centro es lugar “dotado de sentido” por excelencia. El espacio existencial “dénote une *image* de l’*environnement*” (1977: 432), concluye.

Esta brevísima —y por fuerza parcial— aproximación al debate sobre la relación entre el espacio y el lugar me permite destacar una vez más la relación indisoluble entre el espacio y el sujeto. El concepto de espacio existencial como “imagen” de lo circundante, propuesto por Norberg-Schulz, pone en relieve el papel que desarrolla el sujeto en el proceso de su conformación. Siendo la imagen efecto de procesos de percepción y representación, el espacio existencial se revela como una lectura que el sujeto realiza de su entorno, condicionada por las relaciones que mantiene con lo circundante. Es el espacio “cargado de cualidades” y “visitado por fantasmas”, nos recordará Foucault, si volvemos al fragmento de su artículo “Des espaces autres”, citado anteriormente. Para continuar esta línea de reflexión, ya en referencia explícita al tema de la representación de la ciudad, puede citarse a Ledrut: “La imagen de la ciudad es una unidad simbólica”. Su significación “surge de la relación práctica y emotiva del objeto con el observador” (Ledrut, 1972: 33). “La ciudad no se da como una unidad abstracta”, sino que “tiene una unidad —como ciudad— y una entidad —como ciudad particular— en relación con los impulsos más profundos y más globales del sujeto mismo” (Ledrut, 1972: 36). La relación entre el sujeto y el espacio se reafirma, aunque por otra vía, en la exposición de Augé. Si Certeau opone “lugar” a “espacio” considerado como “lugar practicado”, Augé explica que su concepto del “lugar” tampoco es “abstracto”. Efectivamente, su “lugar antropológico” resulta situarse lejos del “lugar” caracterizado por Certeau¹⁷ y se aproxima más bien al “espa-

¹⁷ Augé insiste en esta diferenciación: “El lugar, tal como se lo define aquí, no es en absoluto el lugar que Certeau opone al espacio como la figura geométrica al movimiento, la palabra muda a la palabra hablada o el estado al recorrido: es el lugar del sentido inscripto y simbolizado, el lugar antropológico” (1992: 86-87). A fin de cuentas, parece que Augé decide abstenerse de emplear el término “espacio” teniendo en cuenta su carácter abierto (que permite aplicarlo tanto en referencia a la extensión como a una dimensión temporal, en las fórmulas como “en el espacio

cio existencial” de Norberg-Schulz¹⁸. En todo caso, y más allá de la discusión terminológica, es importante destacar una vez más que Augé incluya en la noción del “lugar antropológico” “la posibilidad de [...] los discursos que aquí se sostienen y el lenguaje que lo caracteriza” (2001: 87). Abriéndolo a la penetración de los discursos, lo presenta como terreno de actuación del sujeto en calidad de aquel que emite el enunciado y, a la vez, de la posible intervención de otros sujetos que establece(rá)n con el primero una relación de diálogo.

de una semana”), como también cierta inflación de su sentido, producida a consecuencia del empleo frecuente en diferentes campos de la vida social, cultural, económica, etc. McDowell, por su parte, dirá: “[P]laces are no longer defined as bounded or categorical but instead as the combination and coincidence of a set of socio-spatial relations” (1999: 97). En la definición citada encontramos una desconfianza explícita hacia la idea del lugar percibida de una manera absoluta (no relacional) y estática.

¹⁸ En este sentido parece revelador que el lugar antropológico de Augé se establezca “a partir de tres formas espaciales simples” que recuerdan las categorías aplicadas por Norberg-Schulz. “Concretamente, en la geografía que nos es cotidianamente más familiar, se podría hablar, por una parte, de itinerarios, de ejes o de caminos que conducen de un lugar a otro [...]; por otra parte, de encrucijadas y de lugares donde los hombres se cruzan, se encuentran y se reúnen [...] y, por fin, centros más o menos monumentales, sean religiosos o políticos, [...] que definen a su vez un espacio y fronteras más allá de las cuales otros hombres se definen como otros con respecto a otros centros y otros espacios” (Augé, 2001: 62).

2

Por un análisis interdiscursivo. Cronotopo

En los análisis que presento a continuación trato el espacio como una estructura dinámica del imaginario, importante en el proceso de producción de sentidos en el texto. Me ocuparán las relaciones que, en los textos examinados, se establecen entre el espacio (novelesco) y las estructuras discursivas aplicadas. Me interesará, en particular, el papel que la imagen del espacio barcelonés desempeña en las prácticas de inscribir en el texto los discursos que circulan en una determinada instancia social y que el escritor escoge para trabajar¹⁹. La representación de Barcelona en las letras catalanas de entrada parece un material pertinente para el análisis de la relación entre el espacio y el discurso social, pues, como mencionaba en el

¹⁹ Para la sociocrítica, “el escritor es primero alguien que *escucha*, desde el punto en el que se sitúa en la sociedad, el inmenso rumor fragmentado que figura, comenta, conjetura, antagoniza el mundo. Ese rumor es lo que al principio podríamos llamar el *discurso social*. [...] [E]l escritor decide ocupar una posición singular en el proceso de recepción, de reconfiguración y de reemisión transformada de ese inmenso rumor del discurso social” (Robin & Angenot, 1991: 52 y 54). A la luz de estas afirmaciones, Robin & Angenot caracterizan de la siguiente manera la tarea del investigador: “más allá del fragmento, de la diversidad de lenguajes y temas, de la cacofonía y del caos, el investigador puede llegar a reconstruir las reglas de lo decible y lo escribible, una división regulada por tareas discursivas, redes interdiscursivas, reglas de formación de discursos determinados, pero también un tópico, de maneras de hablar propias de un estado de sociedad que determinan con cierta sistematicidad lo aceptable y lo legítimo discursivo de una época” (1991: 52). Malcuzyński llega a esta conclusión radical: “comprender un texto significa aprehenderlo en la intersección del intercambio dialógico” (1991b: 161).

capítulo anterior, en el imaginario relacionado con la capital catalana han ido cobrando forma no pocas ideaciones relacionadas con la historia nacional y los proyectos de identidad individual y colectiva. Recurriendo a diferentes estrategias, técnicas y procedimientos, la literatura catalana ha enfocado en la imagen de Barcelona tensiones lingüísticas, culturales, políticas e ideológicas... Para identificarlas y entenderlas hay que tomar en consideración, entre otros factores, la dinámica de las difíciles relaciones que la cultura catalana, en calidad de cultura minorizada, establecía con la cultura hegemónica en el período de la historia que nos interesa. En este sentido observaremos que los procesos de inscripción del discurso social en el texto se revelan con particular expresividad y dramatismo en las novelas escritas en el período franquista. Las limitaciones y restricciones que el régimen impone a la cultura y la literatura catalanas en aquella época llegan a determinar las prácticas sociodiscursivas que "atravesan y sostienen" (Malcuzyński, 1991a: 22) dichos textos.

En las lecturas que voy a proponer a continuación recurriré a ideas y conceptos que forman parte del entramado de la dialógica bajtiniana. En la exposición que Bajtín hace de su teoría de los géneros discursivos, incluida en *La estética de la creación verbal*, encontramos la noción de frontera. Según él, la frontera es una característica estructural importante del enunciado considerado como una "unidad real" del discurso:

Porque el discurso puede existir en la realidad tan sólo en forma de enunciados concretos pertenecientes a los hablantes o sujetos del discurso. El discurso siempre está vertido en la forma del enunciado que pertenece a un sujeto discursivo determinado y no puede existir fuera de esta forma. Por más variados que sean los enunciados según su extensión, contenido, composición, todos poseen, en tanto que son unidades de la comunicación discursiva, unos rasgos estructurales comunes, y, ante todo, tienen *fronteras* muy bien definidas. Es necesario describir estas fronteras que tienen un carácter esencial y de fondo (1999: 260).

Trazando fronteras nítidas entre los enunciados, Bajtín les atribuye cierta territorialidad. Esta característica espacial se manifiesta

también en el concepto de “umbral”, relacionado intrínsecamente con el de frontera. “No aquello que sucede dentro, sino lo que acontece en la *frontera* de la conciencia propia y la ajena, en el *umbral*”²⁰ (1999: 327), apunta el pensador ruso. Y prosigue:

El hombre no dispone de un territorio soberano interno sino que está, todo él y siempre, sobre la frontera, mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los *ojos del otro* o ve *con los ojos del otro* (Bajtín, 1999: 328).

Para Bajtín, la expresividad que posee la palabra no le pertenece sino que “nace en el punto de contacto” —otro concepto de carácter espacial— “de la palabra con la situación real” (1999: 278). Pues,

[l]os enunciados no son indiferentes uno a otro ni son autosuficientes, sino que “saben” uno del otro y se reflejan mutuamente. Estos reflejos recíprocos son los que determinan el carácter del enunciado [...] Un enunciado está lleno de *matices dialógicos*, y sin tomarlos en cuenta es imposible comprender hasta el final el estilo del enunciado. Porque nuestro mismo pensamiento (filosófico, científico, artístico) se origina y se forma en el proceso de interacción y lucha con pensamientos ajenos, lo cual no puede dejar de reflejarse en la forma de la expresión verbal del nuestro (1999: 281-282).

En lo que se ha dicho hasta ahora pueden observarse dos formas de relación entre el espacio y el discurso. Por un lado, Bajtín atribuye al enunciado mismo cierta territorialidad o carácter espacial. Analizando el *corpus* de textos, veremos cómo en algún caso (en la novela *El día que va morir Marilyn* de Terenci Moix, en concreto) esta

²⁰ Para la sociocrítica el umbral “no designa una especie de tierra de nadie, constructo en abstracto; se presenta al contrario como una frontera donde se negocian unos procesos de integración que (re)territorializan un complejo colectivo. En el terreno mismo de la negociación lo ‘neutral’ es un sofisma incongruente; solo existen tomas de posición y géneros socializados, en plural. Reafirmemos que el sujeto mismo es el producto de interacción con otros sujetos socioculturales. [...]. Cada experiencia interna siempre termina por situarse en la frontera, tropieza con un ‘otro’; toda la esencia del ‘yo’ es ‘dialogizada’, se halla en este encuentro lleno de tensiones” (Malcuzyński, 1991b: 157).

territorialidad puede encontrar una interesante representación en la estructura del espacio novelesco. Por otro lado, como se ha observado en el apartado anterior, el espacio se manifiesta como un terreno abierto a la penetración de los discursos, atravesado potencialmente por una red de relaciones dialógicas. Esta última circunstancia ofrece la posibilidad de observar de qué manera los textos que voy a comentar llegan a aprovechar el elemento espacial para configurar su propio sistema de sentidos y qué procesos discursivos son activados en cada una de dichas recreaciones del espacio barcelonés. Claude Duchet, ya en estricta referencia al estudio del imaginario urbano (en las letras francesas), aboga a favor de una lectura que se proponga objetivos parecidos:

Toute étude de l'imaginaire urbain dans la fiction narrative française doit donc tenir compte de données complexes, insérées dans des formations discursives hétérogènes, préexistantes, actualisations textuelles d'un sociolecte de la ville. [...]. Le romancier "moderne" travaille la ville comme une matière, l'appréhende non seulement comme objet de descriptions fonctionnelles et lieu romanesque (territoire du hasard et du secret), comme répertoire disponible de motifs, sites, personnages ou groupes sociaux, mais comme une totalité prégnante, fantasmagorique, douée d'une intériorité inquiétante, qui requiert une approche globale - et donc un point d'observation "panoptique", ou l'immersion impressionniste dans le multiple et le détail (1988: 85-86).

Si —volviendo a Bajtín— la frontera es vehículo de tensiones esenciales para el proceso de producción de sentidos, puesto que éstos se forman en interacción con el discurso ajeno, parece oportuno emprender el análisis de los textos desde los planteamientos de la "interdiscursividad". Ésta se entiende como "una interacción e influencia recíproca de diferentes discursos circulando en una instancia dada, incluyendo las que habrán sido seleccionadas para ser reproducidas o no en un texto determinado" (Malcuzyński, 1991a: 23). El enfoque analítico que se estructura desde el prisma de una heterogeneidad sociodiscursiva parece especialmente prometedor con vistas a examinar unos textos que se formaron en un ambiente marcado por las relaciones de hegemonía, de las que la litera-

tura y la cultura catalana han sido objeto. Por otra parte, siempre en referencia a las bases de la dialogía bajtiniana, es interesante observar que una de las formas de experimentar el espacio urbano —cuyas representaciones se comentarán a continuación— es el encuentro con el otro, según nos recuerda Sennet. El sociólogo ve la esencia de la vida urbana en la necesidad —y a la vez la oportunidad— de encontrar aquella particular categoría del otro que es el desconocido²¹.

En los comentarios que presento en los capítulos siguientes me serviré del concepto de cronotopo, empleado por Mijaíl Bajtín en sus trabajos. Zavala recuerda que para Bajtín “[l]as voces representan posiciones ideológico-sociales específicas [...], cuyas relaciones conflictivas constituyen el núcleo mismo del lenguaje, en el «acontecimiento» vivo, histórico y cambiante de la comunicación” (1991: 179)²². El carácter “vivo” e “histórico” de la situación en la que la voz conforma y articula su toma de posición implica considerarla en

²¹ Y así, en su obra clásica *El declive del hombre público* Sennett llama la atención a la confusión que reina en torno a los términos “urbano”, empleado habitualmente para referirse a un lugar en el mapa (ciudad) y los modos de vida que le son atribuidos, y “urbanizar” con el que se alude a la propagación de esos modos de vida en otros ambientes. Partiendo de los estudios que demostraron la inadecuación de esta forma de entender el término “urbanizar” en el contexto del siglo XIX, llega a constatar que la característica de la situación urbana consiste en un constante contacto con los desconocidos. Y entiende de la manera siguiente el proceso de urbanización (de terrenos rurales): “No se trataba de que cualquier cosa que ocurriese en la conducta pública de la ciudad capital, se diseminaría inmediatamente por las provincias, tanto más cuanto que, para la gente que se había vuelto nómada y sin tierras, la vida de la ciudad, qua aparecía como una condición de desarraigo permanente, ya no le parecía totalmente ajena, totalmente foránea. También el campo enfrentó el problema de una vida entre extraños” (Sennett, 2000: 287–288). Sobre la interacción entre extraños en el espacio público urbano puede verse el célebre ensayo de Georg Simmel, “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, del año 1903 (véase Simmel, 1998: 247–261).

²² “La «voz» incluye la altura, la escala, el timbre, la categoría estética, pero incluye también la visión del mundo y el destino de una persona; una persona entra en el diálogo «como una voz integrante», y participa en él con su destino y con su individualidad completa” (Zavala 1991: 178).

el entramado de condiciones espaciales y temporales que la determinan²³. En estas circunstancias, resulta imprescindible recurrir a la categoría del cronotopo. En el ensayo "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", que forma parte de su *Teoría y estética de la novela*, Bajtín define el cronotopo como "la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura". Y prosigue:

Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura [...]. En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.

En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica (Bajtín, 1989: 237)²⁴.

No obstante estas aclaraciones, la categoría del cronotopo propuesta por Bajtín es un concepto que difícilmente se presta a una

²³ El carácter "vivo e histórico" de la situación en la que la voz se sonoriza se comprueba en el rechazo de la dialéctica por parte de Bajtín. Zavala explica: "La dialéctica, parafraseándole, es un diálogo sin voces (la separación entre las voces). Si se dejan de lado las entonaciones tanto individual como emocional, y de las palabras vivas y de las réplicas se extraen nociones y juicios abstractos y todo se introduce a la fuerza en una sola conciencia abstracta, el resultado es la dialéctica" (Zavala, 1991: 209).

²⁴ En cuanto a las relaciones entre el concepto del cronotopo y el desarrollo de las ciencias exactas y naturales en los años 20 y 30 pueden verse Zavala (1991: 191-213) y Bocharov (1996: 83-84).

interpretación unívoca. Mitterand (1990) distingue seis niveles en los que puede considerarse este concepto, tal como está presentado en la reflexión bajtiniana. El primero, el más amplio, es el que se refiere a la visión panorámica de una época o un lugar, o, en general, a una representación homogénea de un estado del mundo. En un segundo nivel se sitúa el cronotopo en calidad de rasgo que determina los géneros en la literatura (véase el fragmento citado arriba). Recordando que el elemento dominante del cronotopo bajtiniano es el tiempo, Mitterand precisa que el tiempo mitológico determina el drama y la epopeya, el tiempo histórico la novela, etc. Malcuzyński observa que la afirmación de Bajtín concerniente al cronotopo como rasgo definidor del género “est possible dans la mesure où Bakhtin comprend le temps comme historique et l’espace comme social [...]”. Y aclara:

De sorte qu’avec le chronotope, Bakhtin propose d’analyser la manière en laquelle le roman se présente comme un complexe particulier de rapports sociohistoriques, en tant que genre littéraire et plus précisément en tant que genres (romanesques) différents au cours du développement dans l’histoire littéraire (1992: 206).

Y aunque la reflexión genealógica no está en el interés del presente estudio, considero muy valiosa la aclaración concerniente al carácter sociohistórico de la estructura cronotópica y la manera de entender el texto novelesco que de él se deduce, y la tendré en cuenta en mis lecturas.

Retomo la clasificación de Mitterand con el cronotopo considerado como principio generador y organizador (véase Mitterand, 1990: 94) de un subgénero. Efectivamente, Bajtín analiza en su trabajo los cronotopos de la novela griega, la novela caballerescas, etc. a la luz de la afirmación citada que “el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo”. El cronotopo de una obra concreta —un siguiente nivel— se conforma como una combinación particular de los rasgos cronotópicos que caracterizan el género y el subgénero a los que pertenece el texto. También es interesante otro significado que adquiere este concepto en la reflexión de Bajtín,

"ejemplificado con los cronotopos del camino, del salón, del encuentro, etc.²⁵ Mitterand los denomina "temáticos" pero observa que en la exposición del pensador ruso el cronotopo del camino también modela la estructura del relato. Otros cronotopos de este grupo —en particular, el del salón o del encuentro— pueden tener unas implicaciones estructurales parecidas. La última categoría distinguida —el cronotopo aspectual— se califica como "catégorie qualitative, ou modale, de la représentation d'un monde, telle que l'étendue, la distance (catégorie à dominante spatiale) ou la croissance (catégorie à dominante temporelle)" (1990: 95).

El cronotopo bajtiniano es entonces un término polivalente, que carece de definición precisa en alguna de sus acepciones y, en definitiva, se muestra susceptible a ser empleado con diferentes objetivos. Al final de "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", como un reto de cara al futuro, Bajtín apunta estas palabras alentadoras: "Sólo la evolución posterior de la ciencia literaria podrá establecer lo viable y productivo del método propuesto en nuestro trabajo" (1989: 409). En mi análisis parto entonces de dos constataciones incluidas en su ensayo, concernientes a la estructura y la función del cronotopo: en éste "tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto"; además, la imagen del ser humano en la literatura es "siempre esencialmente cronotópica". Pues el cronotopo, al reunir las coordenadas temporales y espaciales (en este orden de importancia), desvela su valor operacional sólo cuando es relacionado con la imagen del ser humano. Ahora bien, esta imagen, pienso, la debemos considerar en una dimensión discursiva, o sea, como una construcción creada y dada a conocer a través de posiciones ideológicas concretas. "Las metáforas espacio-temporales de Bajtín no son simbólicas, no debe-

²⁵ "Bakhtine ne se préoccupe pas de les spécifier, et il ne craint pas d'appeler *chronotope* aussi bien le motif situationnel de la rencontre (avec tous ses entours antérieurs et ultérieurs: la séparation, la recherche, la découverte, la reconnaissance, etc., et ses valeurs affectives, euphoriques ou dysphoriques) que les motifs purement locaux de la route, du salon bourgeois - *chronotope* caractéristique du roman balzacien - ou du château - *chronotope* des romans de chevalerie" (Mitterand, 1990: 95).

rían ser reducidas a la dimensión lingüística del estilo”, advierte Zavala (1991: 213). Por tanto, voy a entender el cronotopo como un conjunto de coordenadas espaciales y temporales que forman aquella “situación viva” y “concreta” desde la cual o de cara a la cual se pronuncia la voz (o se formula el discurso) y que le permite cobrar sonoridad en diálogo con otras voces (discursos) y dotarse de sentido²⁶. Y no olvidemos que para Bajtín: “El hablante en la novela siempre es, en una u otra medida, un *ideólogo*, y sus palabras siempre son *ideologemas*. Un lenguaje especial en la novela es siempre un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación social” (1989: 150). También conviene aclarar que las dimensiones temporal y espacial que convergen en el cronotopo no las entiendo como el “lugar” y el “momento histórico” en el que se escribió el texto, sino como un haz de relaciones creado por y en el texto, el cual sí entra en diferentes relaciones discursivas con el contexto extra-textual. Y desde que nos damos cuenta que “[s]iempre se puede delimitar lo que un enunciado ‘significa’, pero considerado aisladamente, sin tener en cuenta el contexto extra-verbal, extra-textual, el mismo enunciado queda vacío y despojado de *sentido*” (Malcuzyński, 1991b: 154)²⁷, recurrir a un análisis interdiscursivo se nos presenta como una necesidad ineludible.

²⁶ “Un todo es mecánico si sus elementos están unidos solamente en el espacio y el tiempo mediante una relación externa y no están impregnados de la unidad interior del sentido”, recuerda Bajtín (1999: 11).

²⁷ En Bajtín leemos: “La oración, en tanto que unidad de la lengua, carece de capacidad para determinar directa y activamente la posición responsiva del hablante. Tan sólo al convertirse en un enunciado completo adquiere una oración esta capacidad. [...] La oración, igual que la palabra, es una unidad significativa de la lengua. Por eso cada oración aislada [...], es perfectamente comprensible, es decir, nosotros comprendemos su *significado* lingüístico, su posible papel dentro del enunciado. Pero es absolutamente imposible adoptar, con respecto a esta oración, una postura de respuesta [...]. Pero si esta oración está inmersa en un contexto, resulta que adquiere la plenitud de su *sentido* únicamente dentro de este contexto, es decir dentro de la totalidad de un enunciado completo [...]” (1999: 272).

3

Antes de empezar...

...quiero recordar un cuento de Julio Cortázar, que presenta un sutil juego de espacios desarrollado en la frontera entre lo real y lo ficticio. “La continuidad de los parques”, del volumen *Final del juego* (1956), es uno de los relatos más conocidos del escritor argentino. La anécdota se centra en la experiencia del protagonista quien, sumido en la lectura de un libro, no se da cuenta que está leyendo la historia de su propia vida. Mientras más parece abstraerse de su propia realidad, con más intensidad la experimenta. El relato está construido a la imagen del *ouroboros*, una serpiente que se muerde la cola: el espacio del relato leído por el protagonista “se aboca” a su espacio “real”, puesto que los dos resultan misteriosamente unidos. Entre los parques —el del protagonista y el de la historia que está leyendo— existe una continuidad. Mientras realiza el acto de lectura, el personaje llega a verse a sí mismo con los ojos del otro: “La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela” (Cortázar, 1993: 14). Está en dos lugares a la vez: entrando a la casa y sentado en el sillón, es “ficticio” y es “real”. Experimenta un estado de enajenación entendida en dos sentidos: absorbido por el mundo ficticio, “se extravía” de su realidad y, a la vez, se contempla a sí mismo con unos ojos “extrañ(ad)os”. O, si queremos referirnos a las palabras de Bajtín citadas anteriormente, se encuentra en la frontera mirándose con los ojos del otro.

“La continuidad de los parques” plantea la problemática de la relación entre la realidad y la ficción y, en definitiva, la cuestión de

la función misma de la literatura. El relato de Cortázar atribuye a la literatura la facultad de mostrar la realidad del lector bajo un prisma diferente, de invertirla con el propósito de sacar a la luz aspectos nuevos, hasta ahora invisibles, desapercibidos o ignorados. La literatura que invierte y (re)presenta (desde un ángulo nuevo) hace recordar el concepto de "heterotopía", que Michel Foucault caracteriza en su artículo "Des espaces autres", evocado anteriormente. El filósofo emplea este término para designar a un tipo de lugares, según él, existentes probablemente en cada cultura y civilización, que son

des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'intuition même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables (1994: 755-756).

Foucault enumera varias formas de heterotopía, pertenecientes a diferentes civilizaciones y épocas: los lugares que las sociedades ágrafas atribuían a individuos en crisis, la caserna como lugar del servicio militar, el cementerio, el jardín, el museo, la biblioteca, el barco, etc. Y el espejo: un espacio que, siendo una utopía, reúne también las características de una heterotopía. Éstas se revelan

dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas (1994: 756).

El concepto de heterotopía, ideado por Foucault, remite, pues, a un espacio que a la vez “representa, replica e invierte” los emplazamientos en cuya red vivimos como una mosca atrapada en la telaraña. Gracias al espacio virtual que crea el espejo, el sujeto vuelve a verse con unos ojos “nuevos”, es decir, se reconstituye bajo la mirada que ya es una mirada del “otro”; a la vez, el espacio en el que se sitúa el sujeto, sin perder su carácter “real”, se define como “irreal” en la medida en que se configura a partir de un espacio virtual.

Dotadas de carácter espacial, las heterotopías se relacionan también con estructuras temporales, generando, en su forma más completa, una suspensión del tiempo tradicional, una heterocronía²⁸. Foucault subraya, además, que el acceso a las heterotopías requiere someterse a un sistema regido por ciertos reglamentos, gestos o ritos:

Les hétérotopies supposent toujours un système d’ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. [...] On ne peut y entrer qu’avec une certaine permission et une fois qu’on a accompli un certain nombre de gestes (1994: 760).

Las heterotopías foucaultianas desempeñan dos funciones respecto a los espacios “restantes”. Por un lado, destacan su papel ilusorio, cuestionan su carácter real e inevitable o lo ponen en entredicho; por otro, pueden llegar a crear un espacio alternativo, ideal y perfecto:

[L]e dernier trait des hétérotopies, c’est qu’elles ont, par rapport à l’espace restant, une fonction. Celle-ci se déploie entre deux pôles extrêmes. Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d’illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l’espace réel, tous les emplacements à l’intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. [...] Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi

²⁸ “Les hétérotopies son liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c’est-à-dire qu’elles ouvrent sur ce qu’on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies; l’hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel” (1994: 759).

parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation [...] (1994: 761).

Las características de la heterotopía hacen pensar en la peculiar relación existente entre el espacio de la ficción y el espacio extraliterario, el del receptor (lector). El acercamiento entre las dos situaciones tiene, obviamente, un carácter traslaticio, pues Foucault insiste en la existencia “real” y “efectiva” de las heterotopías en cada cultura y cada civilización, por lo cual parece excluir de este grupo los espacios que podrían calificarse como “imaginados” y “ficticios”, incluidos los “literarios” [estos se contarían más bien entre las “utopías” que el filósofo define como “emplacements sans lieu réel”, 1994: 755)]. Ahora bien, sin olvidar ese carácter traslaticio de la operación, a la hora de abordar el comentario de la representación literaria del espacio barcelonés, me siento tentada a considerarla capaz de “representar, replicar e invertir” por lo cual cobra expresividad y sentido, aunque no necesariamente debe cumplir el papel de compensación o demostrar el carácter ilusorio de la realidad extraliteraria. El acto de abrir el libro, en calidad de gesto o rito, que Foucault señalaba como un rasgo característico de la heterotopía, hace al lector sumirse en una heterocronía y despliega delante de él unos espacios que tienen el poder de re-presentar. El espejo devuelve la imagen. Pero entendámonos: ésta no remite al realismo genético asociable con la fórmula de Saint-Réal, la de “miroir qu'on promène le long d'un chemin”, que Stendhal hizo famosa al emplearla como el epígrafe del capítulo decimotercero de *Rojo y negro*, sino a la relación que las heterotopías, en el planteamiento foucaultiano, establecen con los espacios “restantes”. La imagen devuelta nos hace mirarnos a nosotros mismos y reconstituarnos bajo esta mirada acá donde estamos.

A esta suerte de “viaje” que tiene que realizar el lector para, luego, poder “regresar” a su realidad y contemplarla desde un punto de vista que ya es distinto, Michel Butor se refiere con la metáfora de una “vuelta a la patria”: “lorsque le voyageur est loin de chez lui,

qu'il est retenu dans ces îles dont il rêvait, c'est de sa patrie qu'il rêve alors, elle lui manque et lui apparaît sous des couleurs toutes renouvelées. [...] La distance fondamentale du roman réaliste est donc non seulement voyage, mais périple" (1975: 50-51)²⁹. Y continúa observando que la aparición de la fórmula del viaje alrededor del mundo coincide, en la historia de Europa, con el momento de la formación de la novela moderna:

La première grande époque du roman réaliste moderne, celle du roman picaresque espagnol ou élizabéthain, coïncide précisément avec celle des premières circumnavigations. La terre est ronde, et continuant encore plus loin dans la même direction, ce qui apparaîtra derrière l'horizon c'est mon point même de départ, mais tout nouveau (1975: 51).

Arriesguémonos, pues, a salir de viaje y seamos "turistas", que harán un *tour*, una circunnavegación. Después de todo, ¿no es Barcelona una ciudad turística por excelencia? "La actividad estética propiamente dicha comienza cuando regresamos hacia nosotros mismos, [...] cuando estructuramos y concluimos el material de la vivencia", nos dirá Bajtín (1999: 31). Escribir y leer sobre la ciudad es una forma de construirla, de conocerla, de imaginársela, de visitarla. No fue una casualidad que para los antiguos la palabra "auctor" denotara también al fundador de la urbe (Plezia, 1998: 308). Cada texto añade a la representación de la ciudad elementos nuevos, unos nuevos *loci*. Éstos, a la imagen de unos lentes, aumentan ciertos fragmentos de la realidad para plantarlos ante nuestros ojos, dispersan la luz para hacerlos resaltar. En ellos la realidad se cristaliza, se intensifica, a veces se contorsiona, se llena de rumores, se deja descubrir, se hace audible y legible. Y no tema-

²⁹ La idea del acto de lectura entendida como viaje aparece también en Ortega, quien obliga al autor a olvidarse del mundo que lo rodea y a hacérselo olvidar a su lector. No obstante, Ortega insiste en el hermetismo del mundo novelesco "sin agujero ni rendija por los cuales, desde dentro de la novela, entreveamos el horizonte de la realidad". Contrariamente a la idea presentada en "La continuidad de los parques", para Ortega, el mundo de una "gran novela" es "un mundo incomunicante con el nuestro auténtico" (Ortega y Gasset, 2005: 900).

mos quedarnos solos, pues esta suerte de viajes tiene su tradición: sus clásicos, sus periplos y sus periégesis. “Benjamin «lee» París fundamentalmente porque *lee* a Baudelaire. Si hay una lectura, en sentido metafórico, de los espacios y los fenómenos urbanos, es porque hay una lectura, en sentido literal, de la literatura que ha captado y ha plasmado lo que la modernidad hizo de esos espacios y esos fenómenos” (Kohan, 2007: 18).

Dejemos que sean las novelas nuestros guías en la lectura del espacio barcelonés.

Primera parte

**EN TORNO
AL TEMA DE LA CULPA**

1

***La plaça del Diamant y El carrer de les Camèlies* de Mercè Rodoreda: espacios y fronteras**

El individuo, con sus características, su identidad, en su hilvanado consigo mismo, es el producto de una relación de poder que se ejerce sobre los cuerpos, las multiplicidades, los movimientos, los deseos, las fuerzas.

MICHEL FOUCAULT

1.1. *La plaça del Diamant* y el espacio barcelonés

La plaça del Diamant (1962) de Mercè Rodoreda (1908-1983) es uno de los libros capitales de la literatura catalana por el papel, justamente celebrado, que desempeñó en su desarrollo, y una novela “capitalina” por los escenarios topográficos y sociales que recrea. Arnau llega a afirmar que Mercè Rodoreda es muy probablemente “la novel·lista que hagi donat una visió més rica i encertada de [Barcelona], a través de les existències de quatre presonatges femenins: Aloma, Colometa, Cecília Ce i, finalment, Teresa Goday de Valldaura, l’única amb un cognom” (2003: 99). En otro momento considera *La plaça del Diamant* “la més barcelonina” (2003: 98) entre las obras de Rodoreda.

Estas y parecidas afirmaciones, que pretenden exponer el “barcelonismo” de las novelas de Rodoreda, encuentran un contrapunto en las opiniones que cuestionan el protagonismo de la capital catalana en la obra de la escritora. Y así, por ejemplo, Sturm-Trigonakis parte del presupuesto que “[n]omás en les *novel·les urbanes* en el sentit estricte es manifesten els espais urbans com a constituents de

l'estructura de la novel·la" (1996: 41)³⁰. Y argumenta: "Colometa [...] viu sens dubte el seu destí a Barcelona, però la història es podria establir, amb un parell de canvis de nom, a qualsevol altra gran ciutat espanyola"; "Barcelona no apareix mai integrada en els esdeveniments en peu d'igualtat al costat dels personatges, i molt menys encara representa el paper d'una protagonista" (1996: 41). La manera de entendre la "estructura de la novela", básica para el cri-

³⁰ La reflexión genealógica queda fuera del interés principal del presente libro, por lo cual no discuto aquí la validez del término "novela urbana". Sin embargo, es preciso recordar que este término —o el de "literatura urbana"— fue empleado en estudios críticos dedicados a la imagen literaria de la ciudad, que incluso aportaron diferentes tipologías de esta modalidad del relato; no obstante, la definición del término frecuentemente resulta poco precisa y, en todo caso, está lejos de estar unánimemente aceptada. Y así, Estébanez Calderón (1996: 749), en su *Diccionario de términos literarios*, en el artículo dedicado al género novelesco, parte de la clasificación de las novelas propuesta por Kayser (1992: 482) para quien "[a]contecimiento, personaje y espacio son los tres estratos sustanciales de toda la épica; si uno de ellos cobra forma y se hace portador, entonces resulta un género". Acto seguido, Kayser distingue tres géneros de la novela: "de acontecimiento", "de personaje" y "de espacio". En Estébanez Calderón la "novela urbana" aparece como una modalidad de la "novela de espacio" kayseriana. Esta última categoría está tratada como una suerte de "cajón de sastre" pues en ella hallan cabida modalidades tan heterogéneas como la "novela rural, [...] pastoril, novelas del mar, de la mina, novela social, novela médica, de costumbres". Otro intento de definir la *city novel*, considerada aquí como género literario, se encuentra en el trabajo de Housman Gelfant (1954). Uno de sus rasgos característicos sería la función —atribuida a la ciudad— de formar activamente al protagonista y la trama (1954: 5). Más adelante, la *city novel* queda caracterizada de la siguiente manera: "Unlike a local color writer, the city novelist sees urban life as an organic whole, and he expresses a coherent, organized, and total vision of the city. As he is not concerned simply with details of local color, he is also not concerned only with the anecdotal value of incidents [...]. In creating a unified impression, he uses particularized incidents as a means of arriving at underlying truths about city life. He offers an interpretation and a judgment of the city—a way of seeing and evaluating it as an ordered pattern of experiences consistent with the inner principles of its being" (1954: 6). A continuación se propone una tipología de la *city novel* que abarca tres categorías: "estudio de retrato", relacionado con la novela de iniciación, que presenta la ciudad a través de un solo personaje, frecuentemente un "inocente" que llega del campo; "estudio sinóptico", que considera la ciudad como personaje, y por tanto carece de protagonista "humano"; y "estudio

terio aplicado, parece remitir, por tanto, a las características sintácticas del relato (el lugar de la acción y el personaje). En el enfoque presentado, el “barcelonismo” de una novela —o la falta de este rasgo— depende de una “(no-)intercambiabilidad” del lugar de la acción. Por otra parte, el carácter “urbano” de una novela se determina conforme al criterio de la aparición de una ciudad-personaje o una ciudad-protagonista³¹. En consecuencia, la investigadora

ecológico”, que se centra en la presentación de una pequeña comunidad, por ejemplo, un barrio o un edificio (Housman Gelfant, 1954: 11). Wolfe Levy, por su parte, pregunta: “What is urban literature at all? Literature read in cities or written in cities? Literature with an urban setting?” (1978: 65). Asimismo, llama la atención sobre la diversidad de criterios que pueden aplicarse en la elaboración de una posible definición de “literatura urbana”. Más adelante, propone caracterizarla en función del *setting* al que el relato atribuye el rango de protagonista. La propuesta final indica como una posible línea de investigación el análisis del “urbanismo” entendido como “substantive narrative in its own right” y no como metáfora (1978: 73). Los enfoques presentados en esta breve lista, a la que podría añadirse también la propuesta de Sturm-Trigonakis, consideran como el rasgo determinativo de “novela (literatura) urbana” el “protagonismo” de la ciudad. Ahora bien, teniendo en cuenta la diversidad de los criterios aplicados (y aplicables), el carácter de este protagonismo debería ser objeto de reflexión y discusión. Por otra parte, la decisión de introducir un nuevo elemento al *corpus* terminológico de los estudios literarios debería ir precedida por un riguroso estudio de las consecuencias que implicaría su empleo.

³¹ En las letras catalanas, una realización ejemplar del modelo de la ciudad-protagonista, que no quiero dejar sin mención, es *Ciutat petita i delicada* (1975) de Jaume Ministral i Masià, “potser [...] la millor novel·la que s’ha escrit sobre Girona” (Cornellà Detrell, 2005: 7). La novela narra la historia de una ciudad —transposición literaria de Girona— en una época que empieza en los años 20 y acaba en los años 80 del siglo XX. A la presentación de la ciudad están sometidos todos los principales elementos del relato: la estructura espacio-temporal, los personajes y los acontecimientos que forman parte de la trama. Otro ejemplo es *Betúlia* (1956) de Maria Aurèlia Capmany, aunque en este caso el proyecto no tiene tanta envergadura cronológica ni tampoco la variedad cuantitativa de tipos presentados: la imagen de la sociedad local es más bien fragmentaria puesto que se limita a ciertos grupos sociales. *Betúlia* es una imagen literaria de la ciudad de Badalona (“[l]a Baetulo dels romans, d’on fa derivar una altra derivació toponímica”; Graells, 1993: XXIV). Si la “publicació de *Betúlia* va provocar, pel que sembla, bastant d’enrenou a Badalona” (Graells, 1993: XXIII), encontramos una voluntad similar de desenmascaramiento de la vida social y familiar en *Laura a la ciutat dels sants* (1931) de Miquel Llor, una

excluye del corpus de las “novelas urbanas” las obras de Mercè Rodoreda, Xavier Benguerel, Maria Aurèlia Capmany, entre otros.

En su estudio, Sturm-Trigonakis considera el espacio de la ciudad como elemento de la estructura sintáctica del relato, es decir, como lugar de la acción novelesca. Es en este sentido en el que considera la Barcelona de *La plaça del Diamant* como una “ciudad sin atributos”. Leemos una opinión semejante en un trabajo de Robles:

It would not be completely accurate to say that *La plaça del Diamant* takes place in Barcelona before, during, and after the Civil War, since the city itself is hardly ever the setting in which Natàlia moves. In fact, the few descriptions she gives present a fragmentary vision of the city which is reduced to some streets and parks. We can conclude that the city is not a character in the novel nor does it help create analogies between the city and the protagonist (1999: 127–128).

En las afirmaciones citadas, la cuestión del protagonismo del espacio barcelonés en las novelas de Rodoreda parece considerarse exclusivamente en el nivel de la trama. En este sentido Robles afirma que Natàlia, el personaje principal de *La plaça del Diamant*, prácticamente no “se mueve” por Barcelona. Sin embargo, hay que observar que incluso desde esa perspectiva el carácter supuestamente “intercambiable” de la localización de la acción novelesca resulta lejos de evidente. Resina (1987: 231) subraya que la recepción más bien reducida que la novela tuvo entre el público español pudo haber sido el resultado de la falta del conocimiento del contexto catalán, que se distinguía por rasgos únicos³². La experiencia de la preguerra, la Guerra Civil y la posguerra vividas en Cataluña sería, pues, en gran

representación de la ciudad de Vic, escondida detrás de la Comarquina ficticia. Hablando de esta suerte de retratos colectivos en las letras catalanas, tampoco se puede omitir Mequinensa, recreada en la narrativa de Jesús Moncada (1941–2005), aunque en este caso se trata de la imagen literaria de un pueblo.

³² El argumento es interesante. No obstante, cabe recordar que *Nada* de Carmen Laforet, con la acción igualmente enmarcada en el contexto catalán, resultó un éxito entre el público español. Ciertamente, en este caso no es de despreciar el soporte del Premio Nadal con el que la novela fue galardonada en el año 1944.

medida intransferible a otros contextos; por otra parte, la falta de consideración de los factores que llegan más allá de la anécdota desembocaría en una incomprensión del texto o una limitación tan injusta como radical de sus sentidos³³.

Ahora bien, en el presente capítulo propongo un replanteamiento de la cuestión del protagonismo de Barcelona en las novelas de Mercè Rodoreda, que redirija el interés crítico del papel que el escenario de la ciudad desempeña en la construcción de la trama hacia la función que el espacio barcelonés cumple en la estructura discursiva del texto. Es aquí donde, en mi opinión, el substrato espacial es un elemento difícilmente intercambiable. Es más, en las dos novelas de Mercè Rodoreda que quiero comentar —*La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies*— el espacio barcelonés se revela como la pieza angular del sistema de los sentidos generados por el texto.

Las novelas *Aloma* (1938; corregida y reeditada en 1969), *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966) y *Mirall trencat* (1974) de Mercè Rodoreda, aún si la escritora no se hubiera planteado este objetivo, constituyen una serie de cuadros de Barcelona que reflejan diferentes momentos de la historia de la ciudad desde finales del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX. En las dos obras que serán el objeto de mi comentario aparecen imágenes del barrio de Gràcia, agregado a la capital en 1897, y de Sant Gervasi, una zona residencial, incorporada en la metrópoli en aquel mismo año, recordada por la escritora de su infancia y recreada artísticamente también en *Aloma* y *Mirall trencat*. *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies* están llenas de referencias a diferentes lugares de Barcelona, los más emblemáticos —a saber, la plaza de Catalunya, el Parc Güell, el teatro del Liceu, etc.— y otros, menos conocidos, que todavía hoy resisten la invasión del turismo internacional, como es la misma plaza del Diamant. No obstante, la escritora raramente expli-

³³ "Cut off from its linguistic bedrock and from the experience of alienated existence unique to Catalan society in the post-Civil War decades, this novel may indeed suffer a reduction in the spirit of naturalism or be received as a modern instance of Spanish *costumbrismo*" (Resina, 1987: 231).

ca los motivos que la hubieran llevado a escoger las coordenadas espaciales de las historias que presenta. En las entrevistas o en los comentarios a sus obras —escasos estos últimos³⁴— más frecuentemente centra su atención en la estructura, la característica y el proceso de desarrollo de sus personajes. La génesis de la escena en la que Natàlia conoce a Quimet, explicada en el prólogo a *Mirall trencat*, o los escasos detalles concernientes a la gestación de *La plaça del Diamant*, referidos en 1982, en un comentario introductorio a la novela (Rodoreda, 2008a: 322-324), son excepciones a esta regla. Parece como si la explicación de los elementos espaciales fuera evitada —si no temida— por la escritora, ansiosa de escaparse de cualquier tipo de “localismo”.

La historia del título de su novela más célebre, *La plaça del Diamant*, ilustra bien esta suerte de huida de la concretización espacial. En 1960, Mercè Rodoreda presenta al Premi Sant Jordi —que no conseguirá ganar— la obra que se titula “Colometa”. Al principio del siguiente año, Joan Sales, el futuro editor de la novela, insiste en el cambio del rótulo pero la escritora defiende su elección: “No és el títol el que fa la novel·la sinó que és la novel·la la que fa el títol” (Rodoreda & Sales 2008³⁵: 32), argumenta. Sales propone entonces otra solución, “Un terrat a Gràcia”, que, a su vez, es rechazada por Rodoreda: “*Un terrat a Gràcia* no és que sigui un mal títol de novel·la, però localitza massa. Hi ha, a més a més, una qüestió d’estil i si a vós *Un vol de coloms* us sembla un títol enganxat amb goma, a mi, *Un terrat a Gràcia* em fa l’efecte d’un títol per a una novel·la que no és meva” (Rodoreda & Sales, 2008: 44). La polémica entre la escritora y su editor pone de manifiesto las preferencias

³⁴ En general, Rodoreda se muestra poco dispuesta a emitir comentarios acerca de sus propias obras: “Escriure un pròleg, o sigui parlar de mi (o de la meva obra, que és el mateix), no m’ha apassionat mai” (Rodoreda, 1989: 8), confiesa en una ocasión.

³⁵ La correspondencia entre Mercè Rodoreda y Joan Sales es una fuente inestimable de información sobre el proceso de edición de los libros de Rodoreda y las polémicas que determinaron la versión definitiva de *La plaça del Diamant*, que se publicó en la colección “El Club dels Novel·listes”, dirigida por Sales.

de Rodoreda. “Colometa” focaliza el interés en la presentación de la protagonista y su proceso vital. “Vol de coloms”, otro título propuesto por la escritora y abandonado en el transcurso de la discusión con el editor (véase Rodoreda & Sales, 2008: 34), aunque no haga referencia explícita al *bios* del personaje, sí llama la atención a unas características temporales y, en definitiva, procesuales de la historia contada. “Un terrat a Gràcia”, propuesto por Sales, tiende a desplazar el centro de gravedad hacia las relaciones espaciales, y es rechazado por la autora como demasiado “local(ista)”. Finalmente, la novela se publica con el título “La plaça del Diamant”, que, por otra parte, también fue objeto de discusión. En una posdata a la carta del 15 de mayo de 1961, dirigida a Sales, Rodoreda comenta:

Quan vaig començar a escriure la novel·la, pensava posar-li *La plaça del Diamant*. Després la novel·la va anar per altres camins. Tot i que el títol és bonic potser la plaça del Diamant hi surt poc, i té un to massa popular; que no té *Colometa* (Rodoreda & Sales, 2008: 35).

Durante un par de meses el tema del título sigue siendo debatido. Sales propone:

[*La plaça del Diamant*] [t]é l’inconvenient que no té gran cosa a veure amb la novel·la, però ara es fa molt —i potser, ja que vostè està decidida a fer-hi canvis, vostè mateixa trobarà la manera de fer-hi sortir més la dita plaça, a fi que el títol no sembli massa arbitrari. Per exemple, aquell pis de la Colometa, aleshores del seu primer matrimoni, ¿no podria ser precisament a la plaça del Diamant? [...] I també l’adrogar de les veges hi podria tenir el seu establiment... (Rodoreda & Sales, 2008: 48).

A Rodoreda el consejo debió de haberle parecido poco conveniente, ya que en una carta de marzo de 1962, dirigida esta vez a Rafael Tasis, comentaba:

Li vaig enviar la novel·la, la va llegir, es va engrescar fins als núvols, vam discutir el títol, va sortir el possible títol de “La Plaça del Diamant” i en dir-li que potser per a justificar el títol aquesta Plaça sortia

poc, m'arriba la primera sorpresa. El minyó amb un gran aplom em diu "faci viure els seus personatges principals en aquesta Plaça". Fer aixó volia dir, o equivalia, a estripar la novel·la i escriure'n una altra per a poder-li posar aquest títol [...] (cit. en Casals i Couturier, 1991: 213).

Al final, el título fue aceptado. Aunque su carácter toponímico podría sugerir que se trata de otro rótulo "que localitza (massa)", "La plaça del Diamant" es esencialmente distinto de "Un terrat a Gràcia". Como observa la misma autora, la plaza del Diamant como elemento topográfico "sale poco"³⁶ en la novela. No obstante, tiene un significado decisivo para la lectura del proceso vital del personaje principal. Dos escenas localizadas en la plaza son hitos en la biografía de Natàlia, ya que presentan cambios esenciales que se operan en la vida de la protagonista, determinada por la historia de su ciudad y la de su país.

Lejos de ser un escenario construido a partir de un puñado de referencias topográficas, tan reconocibles y pintorescas como superficiales y en definitiva indiferentes a la historia contada, en *La plaça del Diamant* el paisaje urbano barcelonés se concibe como una estructura compleja, provista de una dimensión temporal, que influye en la vida de la protagonista y, a la vez, desempeña una función importante en el proceso de producción de sentidos. El desarrollo del personaje principal está marcado por el paso de una concepción cíclica del tiempo, que corresponde a la época de antes de la proclamación de la Segunda República (1931), a un tiempo progresivo lineal, adscrito a la época de la República, la guerra y la posguerra³⁷.

³⁶ Una estrategia parecida la encontramos en la novela *Quanta, quanta guerra...* (1980). En el prólogo a esta obra la escritora pregunta: "¿Per què no una novel·la diguem-ne de guerra amb poca guerra? S'han escrit tantes novel·les sobre la guerra que una més no hauria afegit res a la col·lecció. I potser no hauria sabut fer-la. Repteixo: ¿per què no una novel·la amb poca guerra però amb un fons continuat de guerra?" (Rodoreda, 2008b: 999).

³⁷ Para el uso del presente análisis expongo, en líneas generales y brevemente, las conclusiones de un artículo dedicado a la estructura espacio-temporal de Barcelona en *La plaça del Diamant* (Łuczak, 2003b). También puede verse Campillo (2008, 198-200).

Con estas dos estructuras temporales se relacionan, respectivamente, el espacio de la plaza y el de la calle. El *bios* de la protagonista se desarrolla, entonces, en un campo de tensión que existe entre estos dos modelos espacio-temporales. A la vez, la transformación de la estructura espacio-temporal determina y refleja la progresiva toma de conciencia histórica, ya que obliga a la protagonista a precisar su actitud respecto a los procesos que se realizan en su entorno. Y observemos, de paso, que el contraste entre la plaza y la calle, que sirve de soporte a la red de sentidos generados por el texto y, como tal, en principio, es independiente de sistemas de significados extratextuales, se acerca a la oposición entre estos dos espacios caracterizada por los especialistas en urbanismo, en particular con relación a la ciudad mediterránea:

El carrer [...] serveix simultàniament per a moltes coses [...] sobretot, per a establir l'ocasió del diàleg i de la trobada, no pas en l'àmbit estàtic del jardí o de la plaça —on cal anar expressament amb intencions precises— sinó en la mobilitat de l'itinerari, és a dir, en una organització dinàmica que predisposa immediatament a la simultaneïtat d'usos i, per tant, al perfeccionament de la informació. [...] La plaça és un element urbà indispensable però no sol ser —almenys en els nostres latituds— la matriu generadora fonamental de la ciutat, perquè no comprén una gamma tan ampla de funcions [...]. Si avui es parla tant de plaçes és perquè encara hi ha arrelat en la ment dels urbanistes el mite de zonificació. Perdura la imatge d'un lloc especialitzat, tranquil, descarregat de conflictes, en certa manera aristocratitzant i aïllat del batibull urbà. És, encara, una "zona". [...] [U]n carrer no és un carrer si hom no s'hi empassa —s'hi *encalla*— mentre que una plaça es només un lloc per a empassar-s'hi, amb independència dels itineraris (Bohigas, 1985: 115-116 i 127).

No obstante aquella diferenciación básica entre los dos modelos espacio-temporales —el de la calle y el de la plaza— en la novela de Rodoreda ambos se revelan como estructuras complejas puesto que su valor y sentido están sometidos a correcciones y reformulaciones. Ya la escena inicial de la novela lleva un elemento equívoco: la protagonista, angustiada porque Quimet la llama dos veces con un

nombre que no es suyo, huye de la plaza del Diamant, perseguida por aquél que luego será su marido. La plaza se asocia, por tanto, con el sentimiento de angustia, aunque, por otra parte, la estructura cíclica del tiempo, que le está atribuida, le otorga al vivir cotidiano también una seguridad, basada en la repetición de los hechos. La imagen de la plaza reaparece en diferentes ocasiones con un valor ambiguo parecido. Si en la descripción de la plaza del mercado, aparece el elemento de la muerte —la de los animales que aquí se venden—, ésta es una muerte repetitiva, imperfectiva, relacionada con los ritos propios de la vida de cada día, que confirman el carácter continuo y, en definitiva, seguro por ser previsible, de la existencia. Por el contrario, la muerte de Mateu, fusilado durante la guerra en una plaza, tiene un valor temporal perfectivo, irrepetible y obviamente destructivo. Una relación análoga la observamos entre las dos escenas de boda en las que la plaza se transfigura en la pista de baile. La boda de Natàlia queda relacionada con la configuración cíclica del tiempo: “I quan es va acabar tot, jo hauria volgut ser el dia abans per poder tornar a començar, tan bonic...” (Rodoreda, 2008b: 180), dice la narradora. En la boda de Rita —que al evocar la de su madre sugiere también una continuación de la historia familiar— se produce un acontecimiento relevante para la estructura simbólica de la novela: Natàlia, mientras está bailando con su hijo, rompe el collar de perlas. Esta ruptura parece representar el fin de una concepción “cerrada” del tiempo —representada por la plaza— y el paso a un tiempo lineal. Vista desde esta perspectiva, la célebre escena del grito en la plaza del Diamant resalta esta modificación de la estructura temporal efectuada en la parte final de la novela. Es ahora cuando Natàlia realiza un trayecto inverso al de la escena primera: andando por las calles vuelve a la plaza, “una capsula buida feta de cases velles amb el cel per tapadora” (Rodoreda, 2008b: 325) que parece cerrarse sobre la protagonista, como un gran embudo. Luego, liberada por su gran grito, se pone a “caminar altra vegada, a desfer camí” (Rodoreda, 2008b: 326). Sólo después de realizar este trayecto puede clausurar definitivamente el pasado.

Observemos, paralelamente, que la imagen de la calle construida en la novela tiene un valor igualmente complejo. Por las calles llegan los “maldecaps grans” de la época de los grandes cambios históricos. Asimismo, la calle se configura como representación de la idea del tiempo progresivo, que la protagonista, en una época de su existencia, considera como especialmente peligroso y demoleedor. En el período de posguerra las calles despiertan en Natàlia una angustia patológica: agorafobia (“Vivia tancada a casa. El carrer em feia por”, Rodoreda, 2008b: 299). Por otra parte, como vemos en la escena posterior a la del grito en la plaza del Diamant, las calles son también vías de escape, que llevan hacia una vida nueva:

Damunt de la pedra del cantell de l'acera del carrer Gran, vaig mirar amunt i avall que vinguessin tramvies i vaig travessar corrent i quan vaig arribar a la banda bona encara em vaig girar a mirar per veure si em seguia aquella mica de cosa de no res que m'havia fet tornar tan boja. I anava sola. Les cases i les coses ja tenien els colors posats. Pels carrers que anaven a la plaça de vendre, baixaven i pujaven carros i camions, i els homes de l'escorxador, amb la bata tacada de sang i mig vedell a l'esquena, entraven al mercat. Les floristes posaven rams a les paperines de ferro plenes d'aigua que feien la toia de flors. Els crisantems llançaven pudor amarga. El vesper vivia. I vaig enfilel el meu carrer [...]. I tot passant mirava les entrades amples [...] Vaig entrar al pati quan un fil de sol de misèria de tan esblaimat tacava les fulletes del presseguer. I amb el nas encastat als vidres del balcó, hi havia l'Antoni que m'esperava (Rodoreda, 2008b: 326-327).

En *La plaça del Diamant* el proceso vital de la protagonista se desarrolla, entonces, en un campo de tensiones producido por dos estructuras espacio-temporales, básicamente opuestas. El espacio urbano es a la vez el escenario y el exponente de los cambios que se realizan en la vida y la conciencia de la protagonista. Ahora bien, las estructuras espaciales (y temporales) acabadas de comentar no destacan todavía la localización de la historia contada, es decir, su “barcelonismo”. Pues el escenario barcelonés muestra su relevancia cuando lo consideramos como soporte de la estructura discursiva del texto y como tal se establece como parte integrante del cronotopo

novelesco. Para ver esta función hace falta reexaminar la dimensión espacial en el contexto de las estrategias discursivas aplicadas por Rodoreda en *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies*.

1.2. Autonarración y práctica confesional

La técnica narrativa empleada en *La plaça del Diamant* ha sido objeto de frecuentes comentarios por parte de la crítica. En el monólogo de Natàlia encontramos múltiples referencias a los actos de decir y contar: “No se si m’explico” (2008b: 216), “I si parlo tant de la casa [...]” (2008b: 222), etc. El caso del monólogo de Cecília, en *El carrer de les Camèlies*, no es tan evidente, pero el lenguaje oral empleado induce a pensar que nos encontramos ante un discurso de características afines. En este sentido, Arnau califica la técnica narrativa empleada en las dos novelas como “escritura hablada” (1993: 119 y 171). Sobré considera la autonarración de Natàlia en términos de “lamento”: “de certa manera, en llegir-la, no llegim una narració sinó que escoltem algú que es queixa de les desgràcies que li han sobrevingut” (1973: 374). El efecto conseguido por un tipo de focalización que prescinde de intermediarios es la inmediatez de la presentación que potencia el mimetismo (véase Arnau, 1993: 119), “the impression of a frank conversation exchange”, en palabras de Resina (1987: 232). La técnica escogida apunta a reforzar la verosimilitud, que emana de la pretendida sinceridad de la presentación oral, y a producir un “simulacro de verdad”, a fin de cuentas³⁸. Según

³⁸ Utilizo el término con el que Gracia —en clara y explícita referencia a Baudrillard— caracteriza los géneros tan presentes en las letras actuales: “reportajes, ensayos biográficos, libros de viajes o crónicas atroces” (2001: 231). No obstante, sus observaciones pueden extenderse a diferentes tipos de textos que buscan una ilusión formal de veracidad: “[L]o que hacen [estas formas] es operar con recursos y técnicas que tienden a difuminar la naturaleza artificial del relato, antes que acentuarla [...]” Gracia (2001: 231). Observemos también que el relato oral es una de las formas principales a las que recurre la novela histórica que se desarrolla actualmente en España, planteando como tema la reconstrucción del pasado a partir de una memo-

Campillo, “el que s’ha anomenat «escriptura parlada» [...] no és sinó un artifici per representar la narració oral amb destinatari implícit” (1998: 347)³⁹. “[L]a progressiva difuminació del narratari intern” sería, siempre según la misma estudiosa, “un mèrit principal de Rodoreda” (1998: 338–339)⁴⁰.

La forma oral, que según las opiniones evocadas arriba asegura la “sinceridad” a la enunciación, también le procura una dimensión particular. Ésta se manifiesta cuando consideramos los monólogos de las protagonistas rodoredianas en el contexto de la política franquista que marcó la época en la que se escribieron las obras. Las dos novelas de Rodoreda que aquí se comentan forman parte de un grupo de textos que, nacidos bajo el régimen, textualizan la problemática de la expresión y de la memoria en los tiempos de la dictadura. Un exponente importante de este grupo es, en el marco de las letras españolas, *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo

ria infiel (véase Albert, 2006: 22). A este último aspecto volveré en los capítulos siguientes. Campillo observa: “El valor de *La plaça del Diamant* és, precisament, la recreació literària de com, en una narració de fets passats, la memòria actua com a mitjà de reconstrucció i de reinterpretació d’una trajectòria. [...] [L]a narració de Natàlia comporta determinades estratègies verbals [...] que estableixen exactament la posició d’una veu que parla d’uns fets passats com a experiència resolta [...] però reactualitzada en la consciència per la narració o pels subtils mecanismes de la memòria involuntària” (2007: 12).

³⁹ Y hago mía la advertencia de Albert, haciéndola extensible a los comentarios concernientes al papel de la forma oral, presentados en éste y en los siguientes capítulos: “Queda entendido que dentro del discurso novelístico se encuentra una «oralidad fingida» [...], es decir, una especie de oralidad desvirtuada que, aunque se trate de un lenguaje de proximidad, se articula no en el código fónico, sino en el código gráfico [...]. Sin embargo, lo que nos interesa no es la realización lingüística de la oralidad en la novela [...], sino el valor [...] cultural e individual de la oralidad [...]” (Albert, 2006: 23). Y también el valor ideológico, añadido.

⁴⁰ Sobre la problemática de los mecanismos conversacionales en los relatos de Mercè Rodoreda y, en especial, la incorporación del narratario interno, puede verse también Cuenca Ordinyana (1998). Según Arnau (1998: 222), la escritora observaba el uso de estas técnicas en otros autores, entre ellos en Katherine Mansfield. Las afinidades técnicas y estéticas entre la obra de Rodoreda y la de Katherine Mansfield se comentan en Balaguer (1995), Palau Vergés (1997) y Łuczak (2010).

José Cela. Comentando la novela en el contexto de la problemática de la memoria y de la identidad colectiva, Colmeiro caracteriza de este modo el discurso del protagonista:

El propio discurso confesional de Pascual, sujeto a la intervención de varios controles narrativos, principalmente el de un narrador con plenos poderes para suprimir, aclarar, corregir y censurar, textualiza la situación de la memoria en la posguerra franquista: una memoria reprimida, silenciada y controlada desde el poder. Todo el discurso conmemorativo de Pascual está enmarcado por dispositivos textuales que simbólicamente lo encierran y controlan; al principio por la inclusión de los comentarios del editor y la correspondencia que autoriza el discurso de Pascual, y al final por las cartas de dos figuras que representan la autoridad bajo el nacional-catolicismo, el guardia civil y el cura, que de esa manera puntualizan y dejan “atado y bien atado” el discurso de Pascual. La memoria bajo el reinado de la elipsis en tiempos de silencio es una memoria amordazada, ya que la única memoria posible es la purgada y autorizada por el poder institucional (2005: 59-60).

El de *La familia de Pascual Duarte* es por tanto un discurso controlado, sometido a una intervención de los que tienen el poder de moldearlo y perfilar a su gusto y conforme a sus necesidades. Su forma no se entiende plenamente fuera del contexto de la situación de la sociedad bajo el franquismo, en este caso, la de los años 40, cuando la voluntad de podar la memoria y adaptarla a las exigencias del discurso oficial de la dictadura fue la más fuerte y acusada⁴¹.

⁴¹ Por otra parte, Sanz Villanueva (1980: 249) desmiente el inconformismo de *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena* de Cela: “Sí parece cierto, con las reservas que ahora mismo expondré, que *La familia de Pascual Duarte* pudo suponer una obra inconformista en el conjunto de los dos primeros lustros posteriores a la guerra. También que *La colmena*, en superficie al menos, ofrecía una visión poco positiva de la España de esa misma década. En ambas, de cualquier manera, era evidente una postura no idealizadora y un eficaz antitriunfalismo. Por contra, en ninguna de las dos se cuestionaba la nueva situación política ni se ofrecían incitaciones peligrosas ideológica o socialmente según lo confirma el que Cela no tuviera grandes dificultades con el anterior Régimen (salvo algún pasajero contratiempo, como su expulsión

La plaça del Diamant se escribe casi veinte años después, en los años 60, en un contexto que, aunque no deja de compartir las características de la situación del resto de España, también posee rasgos únicos. Si, según Vázquez Montalbán,

[c]ada dictadura totalitaria en condiciones de crear cánones culturales empieza por el secuestro del lenguaje, que fue en España desde la fijación de un modelo lingüístico imperial más o menos basado en el Siglo de Oro y en la depuración del significado de todas aquellas palabras que podían ayudar a identificar el *enemigo* [...] o cuantas tuvieran relación con las reivindicaciones de los nacionalismos centrífugos periféricos en España enfrentados al nacionalismo centrípeto español (2005: 244)⁴²;

en la Cataluña de los años de la inmediata posguerra el objeto de manipulación y represión era el idioma tomado en su totalidad. Uno de los propósitos de la política franquista en relación a la cultura catalana fue la prohibición de la lengua vernácula en la vida pública (civil y religiosa⁴³) y su reducción al nivel del “uso privado y familiar” (Gallén, 1987: 213), conforme a un bando del General Jefe de los Servicios de Ocupación de Barcelona, es decir, la reducción a un nivel oral. Tal propósito formaba parte del proyecto de españo-

de la Asociación de Prensa) y que haya debido su rápida promoción pública a los órganos de difusión estatal”.

⁴² Cisquella, Erviti & Sorolla (1977: 92) añaden: “En el caso de los libros catalanes hay que hacer mención especial a las palabras o conceptos tabú, que siguieron siéndolo, en muchos casos, aun después de 1962. Así, por ejemplo, las palabras *nacional* y *nacionalidad* aplicadas a Catalunya («la personalidad nacional catalana») eran sistemáticamente tachadas por la censura, así como el concepto *Països Catalans*, referido al ámbito cultural de los países de lengua catalana. En este sentido, tesis doctorales, estudios de historia y manuales de lingüística eran sistemáticamente despedazados si no se atenían a una terminología que los censores encontraran adecuada”. Véase también Colomines (2005: 211).

⁴³ Gallofré i Virgili (1991: 71-73) da ejemplos, correspondientes al año 1939, de los libros píos en lengua catalana que el régimen prohibió publicar. Son: *L'àngel bo. Devocionari breu que conté les millors i més necessàries pràctiques religioses del cristià* de Eudald Serra i Buixó y *Catecisme de la doctrina cristiana*.

lización de la vida en Cataluña. Wenceslao González Oliveros, primer gobernador civil de Barcelona, declaraba: “En la reespañolización cultural de Cataluña espero poner lo principal de mi empeño, desde la primera enseñanza a la alta cultura” (cit. en Molas, 1995: 57). Se puede decir, por tanto, que la lengua comparte el mismo destino que las letras catalanas, cuya situación fue caracterizada por Molas a través de dos movimientos opuestos: “un de substitució, i un altre, de reclusió forçada a la vida domèstica” (1995: 72). En tales circunstancias, la expresión escrita pasaba a formar parte del dominio del idioma “oficial” y “nacional”, esto es, del castellano, lo que comprueban los múltiples documentos expedidos por la administración civil y militar franquista. En el decreto firmado el 21 de junio de 1939, leemos:

El Ayuntamiento de Barcelona tomó el plausible acuerdo, en un todo conforme con el espíritu del Movimiento Nacional, de dar un plazo, que termina el 31 de julio próximo, para que los industriales y comerciantes redacten en el idioma oficial los nombres y reclamos de sus establecimientos [...] (cit. en Solé i Sabaté, 2003: 736).

Como el decreto no fue cumplido rigurosamente y “resta[ba]n aún visibles excepciones concebibles más bien como efecto de negligencia, que de absurda rebeldía”, el día 4 de septiembre, en un Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona, González Oliveros amonestaba a los morosos:

Pero como dicha orden ha de ser cumplimentada, y Barcelona y su provincia han de ofrecer a sus residentes y visitantes nacionales y extranjeros el aspecto de una tierra tan íntegramente española como lo fue en los tiempos de su más gloriosa tradición, en que los Monarcas, Inmortales Fundadores del Imperio Español, se complacían en residir en esta urbe como en su propia sede, he dispuesto conceder un plazo que terminará el día 15 del corriente mes de septiembre para que desaparezcan los restos que queden de inscripciones rojo-separatistas y sean sustituidos por textos correctamente redactados en el idioma nacional, los que todavía aparezcan en cualquier otra lengua, en fachadas, muestras comerciales, documentación utilizada en la relación con

el público, inscripciones y rótulos, así como toda clase de escritos, anuncios y documentos de entidades públicas y privadas, asociaciones y fundaciones de cualquier especie, y, desde luego, los que pertenecen a servicios públicos sin excepción, así en la capital como en la provincia (cit. en Solé i Sabaté, 2003: 737).

Si el texto acabado de citar hace referencia a “cualquier otra lengua”, sin nombrar el catalán, un edicto del alcalde de Tarragona, del 20 de abril de 1939, es más explícito: en él se “concede un plazo [...] a fin de que por los particulares en cuyos establecimientos existan rótulos en catalán, los substituyan por otros en castellano” (cit. en Solé i Sabaté, 2003: 738).

Monopolizado el lenguaje escrito por el castellano, el catalán se fuga hacia el dominio de la oralidad. Con este carácter aparece también en los textos de Rodoreda. La escritora parece utilizar la técnica de la oralidad con toda conciencia. Optando por la lengua catalana hablada como modo de expresión, la narradora-protagonista de *La plaça del Diamant* funda bases de su discurso, al definirse como una de los “vencidos”, posición que, por su parte, está reflejada también en su propia historia y la de su país. En este contexto, vale la pena preguntar por qué Natàlia, en *La plaça del Diamant*, y Cecília, en *El carrer de les Camèlies*, no presentan sus vidas “por escrito”, como Pascual Duarte o, también, Lázaro de Tormes, si queremos remontarnos a los orígenes del género de la autobiografía ficticia nacida en el contexto ibérico que, no olvidemos, sirvió como referente para la novela de Cela. ¿No saben? ¿No quieren? ¿O tal vez no pueden? La imposibilidad de presentar las memorias en forma escrita bien podría justificarse con la pérdida del valor de instrumento de escritura que hubiera sufrido el catalán en los tiempos de la posguerra. El hecho que Natàlia y Cecília Ce hablen —y no escriban— en catalán hace referencia a una excepcionalidad de la situación de Barcelona, o por extensión, de los Países Catalanes, en la época franquista, y como tal determina un carácter intransferible del discurso vehiculado por los textos. A la vez, observemos que la estrategia discursiva basada en la oralidad cuestiona las limitaciones que los decretos franquistas habían impuesto a la lengua catalana. Si

bien los textos se sirven de un lenguaje “familiar y doméstico” —adecuado al monólogo de una representante de la menestralía barcelonesa o de una mujer crecida en unos ambientes igualmente modestos, como lo es Cecília Ce— también lo transforman en un instrumento apto para la descripción del mundo en sus más variados estados y matices, y lo convierten en un objeto estético (véanse también Gamisans, 1991: 357 y Cornellà Detrell, 2007a: 117-124).

La tendencia hacia el uso de las formas que generan un simulacro de oralidad entendida como lenguaje “sencillo” recuerda los movimientos de “resistencia lingüística” que Gracia observa en diferentes autores españoles de posguerra, y que, para él, son un baluarte de la tradición liberal en los tiempos de la dictadura:

[B]ajo el control del fascismo y un lenguaje ideologizado, el único combate que queda es recuperar un uso clásico de lengua y pensamiento: evitar el chasquido falso de la altisonancia o la retórica petulante y fogosa. La cordura de estirpe antigua, descreída de fundamentalismos, subsiste en la mera presencia apartada, *invisible*, de una prosa clara y clásica. La retórica de la sencillez ridiculiza secretamente, silenciosamente, el dogmatismo esencialista del tribuno. La prosa *vieja* del humanismo y su legado fue, así, excepcional antídoto contra la España *nueva* y el *nuevo* Estado, y fue lo más moderno de la posguerra [...]. Esa lengua invocaba de manera implícita un mundo distinto, secreto, antiguo y acosado, porque rechazaba el presente mientras repudiaba la quincalla barroca de una lengua saturada de providencias, destinos o imperios hacia el ser de España (Gracia, 2004: 24-25).

Con estas afirmaciones, Gracia aclara la existencia de una “poética de tono menor, contingente y nada idealista [...], algo apagada pero entretenida, sin ampulosidad y con honradez lingüística, alusiva pero sin el brillo de ningún fulgor” (Gracia, 2004: 30) de Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité y otros, incluidos también Camilo José Cela o aún Dionisio Ridruejo en cuya prosa el crítico percibe una evolución hacia dichos cometidos. En la obra de Josep Pla, más allá de las controversias que suscitan las posiciones ideológicas adoptadas por el autor catalán después de la guerra, observa igualmente “el hastío ante la farsa y la urgen-

cia de reencontrar el sentido de las cosas restaurando el respeto por la *palabra justa*. Es una forma de la heterodoxia: la rebeldía privada, literaria, de un hombre escéptico y harto de *fumistería*" (Gracia, 2004: 29).

Es difícil afirmar si —y hasta qué punto— las estrategias narrativas y los modelos estilísticos aplicados por Mercè Rodoreda fueron conscientemente compartidos con los demás autores de la época o respondieron a una necesidad propia y personal de encontrar la palabra clara y suficiente. Tampoco es mi propósito buscar semejanzas, analogías o afinidades entre los autores españoles y Mercè Rodoreda u otros escritores catalanes, o, al contrario, comprobar la disparidad de sus fuentes de inspiración y objetivos. El contexto de las letras catalanas, debido a la dramática situación que fue su destino en los años posteriores a la Guerra Civil, presenta, indudablemente, unas características exclusivas y de complejidad particular. Sea como fuere, las obras de algunos autores catalanes —pongo como ejemplos Mercè Rodoreda y Blai Bonet— revelan aquel mismo proyecto de perseguir la palabra justa, de ir en busca de diafanidad, sencillez y corrección, y a partir de estos valores llegar a descubrir una realidad profunda y —permítanme esta comparación— tan "nuda" como la piel del marinero de "La meva Cristina", una vez rascada la capa de perla que la protegía.

El carácter oral de la autopresentación de Natàlia también acerca su monólogo a la práctica confesional. En el contexto ibérico la confesión tiene una larga tradición con frutos espléndidos que, simplificando, pueden agruparse en dos ramas: las confesiones relacionadas con la vida espiritual y los textos literarios que reelaboran artísticamente la práctica de confesión. Éstos últimos encuentran su mayor exponente en la novela picaresca. Y no olvidemos que, en su narrativa, Rodoreda crea personajes femeninos (Cecília Ce de *El carrer de les Camèlies*) y masculinos (Adrià de *Quanta, quanta guerra...*) que muestran claras afinidades con los protagonistas de la novela picaresca. Aún otra característica del monólogo de los personajes rodoledianos hace pensar en la práctica confesional. Si según Campillo, citada anteriormente, uno de los principales méri-

tos de la narrativa de Rodoreda es la progresiva difuminación del narratario interno, éste, sin embargo, no desaparece del todo, aunque los rastros materiales de su presencia sean escasos o incluso invisibles. Natàlia, de *La plaça del Diamant*, y Cecília, de *El carrer de les Camèlies*, “se explican” delante de alguien, cuya presencia determina las características discursivas del texto, aunque no llega a manifestarse directamente⁴⁴.

Detengámonos un momento en este punto. En un interesante estudio, Gómez-Moriana (1985: 20) enumera las modalidades del discurso autobiográfico que habrían influido en la composición de *Lazarillo de Tormes*, texto prototípico del género picaresco. Estos serían, en su opinión: el soliloquio que escoge a Dios (Jesucristo) como destinatario, la confesión autobiográfica formulada oralmente o por escrito delante del confesor, y la confesión presentada al tribunal inquisitorial. A las obras entroncadas con la tradición ibérica de la confesión estas referencias les otorgan una perspectiva discursiva interesante. Las historias de Natàlia y de Cecília, presentadas en forma de monólogo pronunciado en catalán delante de alguien que cumple la función de narratario y que no se identifica, invita a replantear una vez más la problemática de la estructura discursiva de las dos novelas de Rodoreda para relacionarla con el contexto ideológico impuesto por la dictadura franquista. El relato de una vida, de características puntualizadas arriba —expuesto oralmente, en catalán, lengua “castigada”— consigue sentidos nuevos si lo recon-

⁴⁴ En este aspecto las dos novelas difieren de muchos relatos en los que Rodoreda utiliza el monólogo como técnica de presentación. En ellos, los protagonistas se dirigen a los narratarios que tienen una presencia material en el texto (lo cual, por otra parte, no quiere decir que sus palabras deban sonorizarse). Son los casos de “Una carta”, “La sala de les nines” (los dos relatos tienen forma de carta, con un destinatario explícito), “Record de Caux”, “Zeráfina”, “L’elefant” y otros. Los narradores incluso pueden llegar a mantener con los narratarios una suerte de “diálogo”, del cual se reproducen únicamente las intervenciones de una parte, como en el siguiente fragmento de “Record de Caux”: “¿Vosté no ha estat mai a Viena? ¿De debò?...” (Rodoreda: 2008c, 244). La segunda pregunta del narrador parece ser efecto de la respuesta con la que el narratario reacciona a la primera y que, sin embargo, no se reproduce.

sidero desde la perspectiva de la tradición del género confesional. Las narraciones de Natàlia y Cecília Ce, vistas bajo este prisma, abren la problemática relacionada con las nociones de culpa, castigo y penitencia que, justamente, penetran en el discurso ideológico franquista, planteado en términos abusivos de una “cruzada” (véase p. ej. Sawicki, 1985: 74–75). Asimismo, textualizan el intento de culpabilizar una cultura y una lengua, y de imponerles un “silencio penitencial”. Triadú escribía:

La literatura catalana, forma d'expressió d'una llengua i la llengua com a signe d'una cultura nacional, esdevenia segons uns esquemes ideològics de sentit contrari, un “ésser” culpable, i el seu silenci era un silenci penitencial... (Triadú 1978: 14).

En otro momento, refiriéndose al “período de silencio”, por el cual entiende los años entre 1939 y 1945, el crítico constata:

El llibre català havia desaparegut de la circulació. Hom el troba, ja escàs, a les llibreries ‘de vell’, però no gaire a la vista del públic, sobretot a la primeria, com els llibres prohibits de qualsevol època, per motius religiosos, morals o polítics. Ara una ‘ètica’, una ‘religió’ i sobretot una política s’havien conjurat, havien lluitat i havien obtingut, ben confoses i del tot confuses, una violenta victòria, de la qual era víctima tot allò que singularitzava Catalunya. [...] [L]a consideració pública a la literatura catalana, i amb ella, doncs, a la novel·la només pogué ésser (sempre del 1939 al 1945) nul·la i negativa, en col·laboració conscient amb les vicissituds d’un viratge històric que era considerat una rectificació fonamental de tot el procés de singularització anterior. Des d’aquesta posició, de línia ‘d’orsiana’, una cultura i amb ella la llengua havien estat bel·ligerants i havien perdut la guerra (1976: 356–357)⁴⁵.

⁴⁵ Efectivamente, en la primera posguerra el silencio es para muchos autores catalanes que rechazan la eventualidad de expresarse en castellano la única forma de vivir la nueva realidad. “Traición o silencio”, recapitula Amat (2007: 85) y cita la afirmación —tajante y no exenta de emoción— del periodista exiliado Eugeni Xammar, formulada aún en el año 1947: “Fins a nou ordre —l’ordre català— a Catalunya el patriotisme és germà siamès del silenci” (cit. en Amat, 2007: 86).

Ahora bien, si decidimos seguir esta pista y acordamos reexaminar la estructura discursiva en las dos novelas de Rodoreda a la luz de la práctica confesional, nos damos cuenta que la autonarración, en el momento de situar a las protagonistas en posición de “confesantes”, remite a la noción de la culpa a la que se hizo equivaler la oposición política e ideológica en tiempos que siguieron la contienda nacional. De este modo, los dos textos acentúan una recontextualización abusiva del conflicto político, ubicado ahora en el marco de los valores morales. Por otro lado, esta misma autonarración implica una subversión del acto confesionario. Gómez-Moriana, en el trabajo ya mencionado, utiliza el término “lectura subversiva” para designar

L'usage agrammatical du modèle discursif calqué. L'usage agrammatical rompt le code en ne respectant ni les contraintes sélectives de ses composants ni les lois qui le définissent, ou en les mettant au service d'une idéologie opposée à celle qui sous-tend le code en question (1985: 58).

El carácter subversivo de la confesión presentada en los dos textos se manifiesta, en primer lugar, cuando consideramos que las autonarraciones de las protagonistas de una confesión de “culpas” propias se convierten en una presentación o aún una acusación de los mecanismos que desintegran la vida del individuo. Visto a la luz de los sentidos generados por la práctica confesional, el carácter supuestamente apolítico o aideológico de la autopresentación —que podría ser sugerido, en particular, por la perspectiva de una “sencilla menestrala” del barrio de Gràcia— resulta aparente. Pues los monólogos de las dos protagonistas conforman una visión “otra” del conflicto bélico y de los años que lo precedieron y siguieron, que se contraponen a la historia oficial, basada en unas divisiones y catalogaciones simplificadoras. Por otra parte, no encontramos en las dos protagonistas ni el más mínimo signo de arrepentimiento, por lo cual queda truncado el propósito principal de la confesión de “culpas”. En *La plaça del Diamant*, el acto de mitificar su propia vida le permite a la protagonista —como luego veremos— situarse fuera del alcance de los poderes que la pudieran juzgar. *El carrer de les Camèlies* va incluso más lejos: en oposición a los principios de la morali-

dad oficial, la protagonista, ex-prostituta y mantenida, frecuentemente abusada y maltratada, al final, con toda conciencia, realiza una evaluación económica de su propio cuerpo para sacarle beneficio. En la circunstancia del rechazo de la moralidad tradicional, las nociones de “culpa” y “pecado” pierden su sentido, por lo cual también llegan a cuestionarse las normas del discurso confesionario. Al establecer la relación de polémica con la práctica de la confesión, los dos textos muestran conciencia discursiva —término prestado de Gómez-Moriana (2009: 110)— y se revelan capaces de poner en evidencia el carácter represivo de la ideología que ha puesto a su servicio las nociones de culpa y de pecado.

Vemos entonces que los sistemas de sentidos en *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies* se configuran en reacción a los discursos que vertebran la posguerra catalana (barcelonesa). Asimismo, la unión de las coordenadas espaciales y temporales se constituye como cronotopo, una situación “viva” y “concreta” desde la cual se pronuncia la voz y que le otorga sonoridad. Observemos también que los dos textos comentados implantan una estructura discursiva bipolar, al oponer “nosotros” a “ellos”⁴⁶. En este momento es interesante notar que Rodoreda emplea una estrategia similar en la novela *La mort i la primavera*, que, no obstante su publicación póstuma, en el año 1986, se concibió en la misma época que *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies*⁴⁷. La novela localiza la acción

⁴⁶ La frontera que los separa está ya implícita en la relegación de la lengua catalana al uso “doméstico y familiar”, impuesta por la política franquista. A esto se refería otra escritora y ensayista catalana, Montserrat Roig (1946-1991), en uno de los ensayos del volumen *Digueu que m'estimes encara que sigui mentida*: “La llengua del poder era representada per l'habitable tancat del convent de monges, la llengua per la qual havíem de lluitar era també un pati tancat, encara que fos a casa” (Roig, 1991: 38).

⁴⁷ Una primera versión de la novela fue presentada al Premi Sant Jordi en 1961, un año antes de la publicación de *La plaça del Diamant*. En la correspondencia de los años 1963 y 1964 Rodoreda cuenta a Sales que está trabajando sobre *El carrer de les Camèlies* y *La mort i la primavera*, de manera que el editor incluso llega a la conclusión (errónea) que se trata de una sola novela con dos títulos provisionales (Rodoreda & Sales, 2008: 191).

en un pueblo imaginario, confrontado a otro espacio, abstracto, amorfo, que no deja de amenazar al pueblo y que se manifiesta esporádicamente a través de “caramens”, unos seres ajenos y espantosos, unos *ellos*. Gracias a las referencias al pensamiento mítico, en *La mort i la primavera* la frontera entre “nosotros” y “ellos” es aún más nítida y concreta: es la que aparece entre el cosmos y el caos, entre el mundo civilizado y un espacio ajeno y hostil. Arkinstall aun llega a afirmar que la estructura espacial del universo de *La mort i la primavera* refleja la visión franquista de la nación y las relaciones entre la España de la posguerra y el extranjero⁴⁸. La aplicación de semejantes modelos y soluciones en diferentes obras de Rodoreda de los años 60 es una pauta digna de ser recordada sobre todo frente a la tentativa de catalogar *La mort i la primavera* como una novela “última” (véase Arnau, 1990). Pues no obstante su posible reelaboración en los años 80, la novela parece conservar los patrones artísticos y discursivos ideados por la escritora en los años 60.

Obsérvense unas características análogas en la colección de prosas poéticas “Flors de debò”, que junto a “Viatges a uns quants pobles” formó el volumen *Viatges i flors* (1980). Los primeros relatos de “Flors de debò” se publican en el año 1969, en un número de la revista *El Pont*; el proyecto de la colección nace, por tanto, aproximadamente en la misma época que las obras a las que acabo de referirme. La colección “Flors de debò” presenta un universo creado a partir de las pautas estéticas de lo maravilloso, un mundo “otro”. Su carácter alternativo sugerido ya en el mismo título —las “flores

⁴⁸ “[T]he topography in *La mort i la primavera* also reinforce[s] the principles of division and separation that inform the construction of the modern nation. [...] Division also characterizes community relations, in that the *poble* is controlled internally through the surveillance of neighbor by neighbor and externally by lookouts, posted to guard the village’s herd of horses, its main food source. [...] All these features recall the geographical and economic autarky and intense sociopolitical repression characteristic of the first decade and a half of the Franco régime. The Spain is a state dominated by paranoia against allegedly hostile external powers and ever vigilant against its internal enemies. [...] In *La mort i la primavera* the village’s external enemies are invisible, fictitious shadows that from time to time menace its existence” (2004: 174).

de verdad” se contraponen a unas flores supuestamente “falsas”— encuentra un reflejo concreto en el texto. En el retrato del “Flor Cavaller” leemos: “I no parlem del llessamí valencià del rei Pere «que fa la flor ampla i grossa»” (2008c: 492). Las comillas que separan el texto principal de la cita intercalada otorgan materialidad a la frontera entre la botánica rodorediana y la oficial, que trata de unas “flores falsas”, “de libro”, consagrada, sin embargo, por la autoridad de la ciencia⁴⁹. La presencia material de las “flores falsas” en el texto es muy escasa —prácticamente se limita al fragmento mencionado— pero la existencia de aquel espacio “otro” no deja de desempeñar un papel importante en la estructura discursiva de la obra. Por otra parte, un valor parecido lo tiene el mismo empleo de la estética de lo maravilloso, alternativa respecto al realismo dominante de la época.

La narrativa de Rodoreda de los años 60 presenta, por tanto, una estructura basada en la oposición de dos espacios discursivos, aunque en algún caso uno de ellos apenas llega a materializarse en el texto. *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies* entran en diálogo con los discursos que atraviesan la posguerra catalana y su consideración es un elemento imprescindible para el funcionamiento correcto y eficaz del proceso de producción y transmisión de los sentidos. La frontera implantada en el proceso de autonarración no sólo separa “nosotros” y “ellos”, los vencidos y los vencedores —relación que podría ser copiada en otro escenario— sino que también remite a la situación concreta de la cultura y la lengua catalanas culpabilizadas, marginalizadas y minorizadas a raíz de la Guerra Civil. Una recontextualización que modificara las coordena-

⁴⁹ En *Jardí vora el mar* (1967) encontramos una oposición semejante, la que aparece entre “flores de verdad” y “flores de libro”: “En Josep tot el dia anava amb un llibre que parlava de flors i de plantes i es passava les nits estudiant-lo [...]. Jo li vaig dir que valia més que el llencés i que, en comptes de ficar-se al llit tan tard, li seria de més profit llevar-se d’hora i anar a mirar les flors de debò” (Rodoreda, 2008b: 645). *Jardí vora el mar*, con la historia narrada por un jardinero que contempla los sucesos ocurridos en la casa de sus amos, ofrece otro ejemplo de universo ficcional basado en un contraste de espacios.

das espaciales y temporales de la historia repercutiría en la estructura del sentido y llevaría, en consecuencia, a unos trastornos en su transmisión.

1.3. Aquí versus allá

A las características del cronotopo barcelonés en *La plaça del Diamant* volveré más tarde, en el presente capítulo. Antes, sin embargo, quiero detenerme en la cuestión de la frontera, señalada como elemento importante en la narrativa rodorediana de los años 60. El concepto tiene otras dimensiones a tener en cuenta a la hora de leer los textos de la escritora. La visión de Barcelona en *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies* es una imagen proyectada desde el exilio. Esta circunstancia implica, lógicamente, una perspectiva particular para el acto creativo, determinado por un distanciamiento físico, pero también —o sobre todo— psicológico e ideológico, debido éste último a las causas que impulsaron a Rodoreda a abandonar el país.

Como ya había pasado en la historia de los pueblos ibéricos, en el período que sigue a la Guerra Civil española, los Pirineos, límite espacial, llega a materializar simbólicamente la frontera entre posiciones ideológicas⁵⁰. El “otro lado de los Pirineos” llega a ser sinónimo de las libertades que faltan en el estado español, potenciando asimismo el “mito del Norte”, que se presentará en numerosos textos bajo la forma del motivo del viaje o la huida hacia Francia⁵¹. En este contexto es de destacar la particular situación de los escritores catalanes que como tantos otros intelectuales cruzaron la frontera pirenaica a finales de la Guerra Civil. Para ellos, el abandono del

⁵⁰ Esto no significa, obviamente, que la localización geográfica refleje la posición ideológica de los que después de la contienda se establecieron en el exilio o se quedaron en España.

⁵¹ Como exponentes de esta tendencia Broch (1991c: 62) enumera *Onades sobre una roca deserta* (1969) de Terenci Moix, *Oferiu flors als rebels que fracassaren* (1973) de Oriol Pi de Cabanyes, i *L'udol del griso al caire de les clavegueres* (1976) de Quim Monzó.

país natal significó el más riguroso desarraigo del entorno que había servido como plataforma y ambiente natural del desarrollo de sus respectivas creaciones. Si esta suerte de ruptura es un elemento difícilmente evitable en las circunstancias del exilio, independientemente del origen del grupo que lo padezca, los acondicionamientos lingüísticos otorgan a la experiencia de los escritores de expresión catalana un carácter particular. “[E]scriure català a l’estranger és el mateix que voler que floreixin flors al Pol Nord”, decía Mercè Rodoreda en una entrevista (Roig, 1976: 168). A los autores en lengua castellana los países de América Latina, hacia donde se dirigió una importante oleada de refugiados republicanos, podían servirles como patrias lingüísticas adoptadas. El caso de un amplio grupo de autores catalanes fue diferente: si la estancia en América Latina resolvía problemas de comunicación, no podía, sin embargo, paliar el sentimiento de enajenación lingüística. En este sentido, Molas caracteriza el exilio de la literatura catalana como “flotant i desemparat” tras haberlo comparado con el de las letras castellanas que “van trobar una poderosa caixa de ressonància a l’Amèrica llatina” (1995: 48). El carácter particularmente dramático de la situación de los exiliados catalanes fue caracterizada por Rafael Tasis en el año 1939, en un texto aparecido en la revista *Catalunya*, en Buenos Aires:

[P]er als espanyols l’enfonsament de la República i àdhuc la submissió a una política estrangera autoritària, no representa la mort de llur esperit ni de llur idioma. Han perdut la llibertat, però no han perdut res més. Mentre que nosaltres, els catalans, ho hem perdut tot (cit. en Manent, 1989: 15)⁵².

El exilio —el desplazamiento forzado hacia un espacio “otro”— es, sin duda, una de las circunstancias que más han marcado la vida y la obra de Rodoreda. “És sabut que els viatges formen la joventut: li són un estímul, una força. Jo diria que l’exili, viatge obligat, desfà

⁵² Para el lector polaco es interesante saber que en el discurso sobre la derrota política y cultural de Cataluña, provocada por la Guerra Civil española, aparece también el tema de Polonia. Rovira i Virgili comparaba: “Polònia ha estat més sortosa que Catalunya [...]. Polònia ha trobat els seus paladins” (cit. en Manent, 1989: 17).

l'ànima, li pren tot l'orgull. T'adones que no ets absolutament res" (cit. en Nadal, 2000: 98), afirmaba. La experiencia del exilio es la piedra angular de los textos de Rodoreda:

La narrativa de Mercè Rodoreda no llega a ser nunca exterior a la experiencia del exilio: sus personajes, su temática, sus estructuras descentradas remiten constantemente a la marginalidad; la escritura de Rodoreda se desarrolla desde y por la liminalidad de unos espacios que no llegan a estar comprendidos ni en la exterioridad de su discurso ni en su propia interioridad (Carbonell, 1998: 580).

En una línea parecida, Ibarz (1999: 277) llama la atención a la importancia que tiene esta experiencia para la obra de Mercè Rodoreda, al constituirse como el factor que determina toda su producción, manifiesto en diferentes niveles del texto. Carbonell la considera como una "marca textual en el discurso" (1998: 583) y desde esta premisa examina los relatos fantásticos de Mercè Rodoreda. Bergmann (1987: 84-5) sugiere leer las obras rodoredianas publicadas en los años 80 como literatura de transgresión; Vosburg (1994), por su parte, adopta una perspectiva parecida en su lectura de *Viatges i flors*.

De igual manera, la imagen de Barcelona creada por Rodoreda en *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies* lleva el sello de la experiencia personal del exilio. La mirada de exiliada que la escritora dirige hacia su ciudad puede considerarse en términos de una "copresencia de «aquí» y «allá»"⁵³, que Clifford (1999: 324) utiliza para

⁵³ Traduciendo —e interpretando— el término de Clifford, Méndez Rodenas (2000: 46) habla incluso de un "contrapunto constante entre el «aquí» y «allá»" y así introduce una tensión entre los elementos de la relación (frente a la versión original inglesa "the copresence of «here» and «there»"; Clifford, 1994: 318). En mi comentario no pretendo identificar la experiencia del exilio vivida por la escritora catalana con la diáspora, tal como es entendida por Clifford (1999: 308): "La diáspora es distinta del viaje (aun cuando actúe por medio de las prácticas de viaje), en el sentido de que no es temporaria. Entraña la radicación, el mantenimiento de comunidades, la posesión de hogares colectivos lejos de la tierra natal (y en esto difiere del exilio, con su frecuente foco individualista)". Tal identificación iría en contra de la constatación del mismo Clifford aun si librásemos las vivencias de la escritora cata-

definir el concepto de la diáspora. A esa relación espacial “aquí” *versus* “allá” Stawicka-Pirecka (2003: 24) le hace corresponder la relación temporal: “ahora” *versus* “ayer”. Asimismo, introduce a la problemática comentada el factor temporal y la abre a la temática de la memoria y recordación. La mirada que Rodoreda dirige a su país y a su ciudad en los años 60 y 70 es una “mirada transpirenaica”. Es la que percibe el “hoy de allá” —el tiempo presente del país propio— desde el “hoy de aquí” —el tiempo presente del exilio—, sin olvidar que este último no se entiende sin el “ayer de allá” —el pasado del país propio— siendo el exilio un resultado directo de las circunstancias políticas e ideológicas acaecidas en el período anterior.

En *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies*, la imagen de la Barcelona de después de la Guerra Civil —es decir, de una Barcelona coetánea al momento en el que Rodoreda escribe ambas novelas— se fundamenta en el recuerdo de la ciudad de antes del exilio. Ciertamente es que, desde el final de la guerra hasta la publicación de las dos novelas, la escritora visita ocasionalmente la capital de Cataluña. Realiza el primer viaje en el año 1948 (Campillo, 2002: 37⁵⁴); en 1955 (Casals i Couturier 1991: 186⁵⁵) viene para asistir a la boda de su hijo; y en 1956 recibe personalmente el Premi Joan Santamaria, concedido por el relato “Carnaval”. Su correspondencia y las entrevistas dejaron constancia de la impresión que le había producido la Barcelona de

lana de aquel carácter individual al que se refiere el estudioso. No obstante, creo que, aclarado este punto, la “copresencia de «aquí» y «allá»” con la que Clifford se refiere a la diáspora puede considerarse también como rasgo característico del exilio. También hay que observar que el término “diáspora” fue aplicado para describir la situación de los exiliados republicanos incluidos los catalanes (véase, por ejemplo Campillo, 1999: 210; Manent, 1989: 121; Rivas, 1998: 88).

⁵⁴ La propia escritora se refería a aquel primer viaje: “Quan vaig tornar per primera vegada després de la guerra, el 1948, l’aspecte de Barcelona era depriment, sinistre. La gent caminava pel carrer trista i aclaparada...” (Roig, 1976: 166-167). Las fuentes no son unánimes a la hora de determinar la fecha de la primera visita de Rodoreda a Cataluña. Casals i Couturier (1991: 165) y Pessarrodona (2005: 140) la sitúan en el año 1949.

⁵⁵ Morán Arroyo sitúa la boda del hijo de Mercè Rodoreda en el año 1954 (2002: 132).

aquella época. En una carta del 17 de agosto de 1949, ya de vuelta en París, escribe a Josep Carner:

La primera impressió que es té quan s'arriba a Barcelona és que la F.A.I. va guanyar la guerra. I ara quasi es pot dir que si hi classifiqueu la gent segons llur pes —gent decent, fins a 58 quilos, bandarres, de 58 en amunt— no us equivocareu pas de gaire (cit. en Casals i Couturier 1991: 165).

En 1956, en una carta dirigida a Joan Prat, constata:

Fora del meu barri, on totes o gairebé totes les cases són noves, tot és vell i molt brut. Els carrers de Gràcia fan pudor de vaca i trepitges fems. És clar que és molt pintoresc, però potser ho és una mica massa i amb poca alegria (cit. en Casals i Couturier, 1991: 190).

Y en una entrevista aclara:

Tenia carta d'identitat francesa. Vaig tornar set o vuit anys després de la guerra i em féu un efecte molt terrible i depriment. Feia pena perquè la sensació era la típica d'un país que ha perdut una guerra. Vaig tornar al 57, quan va morir la mare, i la situació econòmica, en heretar, se'm va resoldre un xic més (Busquets i Grabulosa & Tàssies 1978: 19).

No obstante, aún teniendo en cuenta que sus estancias le aportaron nuevas impresiones —en general, poco positivas— de Barcelona, que luego aprovecharía en sus libros, es básicamente su ciudad natal recordada de antes de la guerra y del exilio, artísticamente reconfigurada, la que se presenta en las novelas comentadas. La imaginación debió de haber sido un factor importante en la conformación de los espacios barceloneses en sus novelas, si más tarde, refiriéndose al proceso de la creación de *La plaça del Diamant*, decía en el conocido prólogo a *Mirall trencat*: “[N]o recordava com era [la plaça del Diamant] ni per quins carrers s’hi anava” (2008b: 700). Y en otro texto introductorio a la misma novela, escrito en Romanyà de la Selva en el año 1982, afirmaba:

Quan vaig escriure [la primera frase] no recordava gaire com era la plaça del Diamant de debò. Només recordava que, quan tenia tretze

o catorze anys, una vegada, per la festa major de Gràcia, vaig anar amb el meu pare a seguir carrers. A la plaça del Diamant havien aixecat un envelat. Com a d'altres places, és clar; però el que sempre més he recordat és aquell (Rodoreda 1989: 7).

1.4. Otras ciudades, otras fronteras

Las formas de incorporar el espacio barcelonés en la estructura de sus novelas Rodoreda las articula viviendo en otras ciudades y moviéndose en otros escenarios. Las relaciones entre el exiliado o el refugiado y el paisaje ajeno es un tema recurrente en la correspondencia que la escritora mantiene en aquella época con diferentes personas. Estas experiencias dejan una huella inconfundible en la forma de concebir la relación entre el espacio y el sujeto, y se reflejan en textos escritos en aquel período⁵⁶. Cito en este sentido las palabras de Mercè Ibarz concernientes a la representación de Barcelona en *El carrer de les Camèlies*:

Com va arribar Rodoreda a imaginar, a situar l'acció a les barraques del Somorrostro? Sovint tinc la impressió, quan llegeixo aquesta novel·la, alguns dels seus contes i les seves novel·les finals, que la misèria que va conèixer en el primer exili a França no devia ser gaire diferent de la d'aquestes barraques i altres passatges i escenaris de la seva obra. Una de les seves millors intuïcions i no menys magnífica troballa va ser buscar, recollir i treballar el que havia estat i era comú entre els que es van quedar i els que se'n van anar. [...] Rodoreda descriu els interiors de l'Eixample amb les misèries humanes i urbanes dels apartaments i els tuguris que va conèixer a Bordeus, Llemotges i París, i amb el que sap dels negocis del seu marit a Barcelona (Ibarz, 2008: 116-117).

En esa etapa de la trayectoria vital y literaria de la escritora catalana las ciudades, reales e imaginarias, se atropellan y se imbrican. Los repetidos traslados que marcan la vida de Rodoreda tienen carácter

⁵⁶ En cuanto a las relaciones entre el sujeto y el espacio en los relatos de Rodoreda ambientados en Francia, véase Łuczak (2005). En el presente capítulo recurro a algunas ideas desarrolladas allí.

de huida o de búsqueda de mejores oportunidades vitales y profesionales, que pueden ser individuales o colectivas, compartidas primero con otros exiliados catalanes y luego con Joan Prat. Tras haber abandonado el refugio de Roissy-en-Brie, Rodoreda vive en Limoges, Burdeos, París, para establecerse, en 1954, en Ginebra. Encontramos estos escenarios en algunos de los relatos recogidos en la colección *Vint-i-dos contes* del año 1958 (“Fil a l’agulla”, “El mirall”, “Felicitat”, “Cop de lluna”, “Nocturn” y “Mort de Lisa Sperling”) y *Semblava de seda i altres contes* de 1978 (“Nit i boira”, “Orleans, 3 quilòmetres”, “El bitllet de mil”).

Los cuentos que evocan la realidad de la Segunda Guerra Mundial presentan una interesante imagen de Francia, construida sobre la base de una variación de la relación espacio-temporal evocada anteriormente. Ésta adopta la forma “aquí-hoy” *versus* “allá-mañana” y pone de manifiesto un deseo de arraigo siempre ilusorio. Y obsérvese que en este caso el “allá-mañana” no expresa necesariamente la añoranza de reestablecerse en la patria perdida, sino el anhelo de encontrar un lugar y un tiempo “otros”, un destino feliz —o siquiera tolerable— en definitiva⁵⁷. A la hora de elaborar esta red de sentidos, Rodoreda parece recurrir a dos estructuras de carácter espacial. La primera es el “mito del Norte”, mencionado anteriormente, que en la mayoría de los casos encuentra una concreción en el mito de Francia y de París; la otra es el patrón espacial que opone la capital a la provincia. París en calidad de capital, de entrada llega a representar la realización del sueño de una vida mejor, alimentado por los refugiados⁵⁸. Una vez establecida esta estruc-

⁵⁷ La relación entre el “mañana” y el “ayer” es también objeto de reflexión de Clifford (1999: 324): “En la experiencia de la diáspora, la copresencia de «aquí» y «allá» se inserta en una temporalidad antiteleológica (a veces mesiánica). La historia lineal se quiebra y el presente se ve constantemente ensombrecido por un pasado que es también un futuro deseado, pero obstruido: un anhelo renovado pero penoso”.

⁵⁸ Este motivo parece reflejar la propia vivencia de la autora que fecha de la época de su estancia en Roissy-en-Brie. Para los exiliados catalanes, establecidos en un pueblo situado a una hora de tren de la capital, París era la meta de frecuentes pere-

tura, Rodoreda procura desmontarla sistemáticamente, inventando una geografía nueva del país del exilio y atribuyéndole una singular carga emotiva. Asimismo, y no obstante el carácter del tópico que poseen las estructuras a las que recurre, llega a elaborar un sistema de sentidos propio. La geografía de Francia construida por Rodoreda en sus relatos es una geografía de desilusión, de enajenación y de una insatisfacción absoluta. El mito de la capital como lugar del cumplimiento del deseo se desvanece, una vez se manifiesta la inexistencia de un lugar privilegiado entendido como el destino donde uno pueda realizar sus sueños de felicidad, tranquilidad y bienestar. En los relatos parecen intuirse —una vez más— los ecos de las experiencias de la escritora. Los detalles de la vida diaria incluidos en las historias contadas e incluso las características estilísticas de los cuentos hacen pensar en su correspondencia de aquella época, escrita con un ritmo nervioso, entrecortado, paroxístico... En una carta de principios del año 1939 dirigida a Cèsar-August Jordana y, a través de él, a otros amigos escritores residentes en aquel momento en Tolosa de Languedocia, Rodoreda describe sus impresiones del viaje a París:

[...] Els ossos em fan mal i penso que París també serà trist.

[...] I té ja sóc a París. Que me'n trobo, de perduda. He caminat tot el matí, mirant, als aparadors, abrics que no m'he de comprar (Campillo, 2006: 109-110).

Otras cartas de 1939 rezuman la sensación de provisionalidad que inspira el estado de refugiada y la enajenación de alguien desprovisto de sus pertenencias o vestido con ropa prestada:

Com podeu veure, sóc a París i no me'n treuen. [V]aig viure tres dies a Montmorency, fins que al matí que feia tres, sense adonar-me'n em vaig trobar un policia a la cambra. I em va dir "vous devez quitter Montmorency". I jo vaig contestar "de seguida". I ho vaig fer. I ara em passejo amunt i avall i faig grans caminades i un dia d'aquests per

grinaciones realizadas con el permiso obligatorio de la policía francesa (véase Casals i Couturier, 1991: 98).

a oblidar que sóc un pobre refugiat me n'aniré al Louvre a extasiar-me amb Ingres i a veure si topo amb algun dolçíssim Tintoretto. [...] Digueu a l'Aurora que amb la seva faldilla, i digueu a la Rosa qua amb el seu jersei, me'n duc els francesos. [...] Digueu a l'amic Berenguel [sic] que l'estada a París és difícil. [...] Vull les botes.

París fa molt bonic per a la gent que duu molts francs a la butxaca o a la cartera. [...] [J]a us escriuré per a dir-vos que plou o que fa un tristíssim sol pàl·lid i que a les "floristeries" les inaccessibles flors encomanen nostàlgia per la gran punyeta de no poder-ne comprar. Ai! [...]

En aquest París plou constantment a bots i barrals, sense les botes, no puc anar enlloc [...]. (Campillo, 2006: 110-112).

La falta de pertenencias tiene implicaciones para el sentimiento de identidad; de hecho, los dos términos —"identidad" y "pertenencias"— convergen semánticamente alrededor de la idea de "propiedad": a la vez "objeto poseído" y "atributo" o "cualidad" de una persona (véase Shallcross, 2010: 29). Poseer parece confirmar metonímicamente la identidad del sujeto. La calle parisina hace presente la "falta" como rasgo esencial del exiliado. El remedio para la hostilidad del espacio es la contemplación de las obras de arte, que poseen un carácter "universal", es decir, "a-histórico" o incluso "metafísico", ya que tienen la facultad de catapultar al sujeto fuera del tiempo y del espacio, más allá del cronotopo del exilio. En este sentido, el Louvre se presenta como un lugar exento del París del año 1939 y contarariamente a éste, es un espacio del cual el refugiado puede apropiarse, un espacio "acogedor", que ampara y protege. Por otra parte, la carencia que caracteriza la experiencia del exilio encuentra, en la correspondencia enviada desde aquel París del año 1939, una expresión singular. En las cartas, la escritora pide reiteradamente a sus amigos que le envíen unas botas que no había traído consigo. Efectivamente, Campillo observa que en las fotos tomadas en Roissy-en-Brie la escritora aparece en unas botas negras y altas, aparentemente de caucho⁵⁹. En una primera carta Rodoreda menciona solamente: "Penso que he hagut de deixar les botes. No em

⁵⁹ Algunas de estas fotos están reproducidas en diferentes publicaciones dedicadas a la vida de Mercè Rodoreda; véase, por ejemplo, Nadal (2000: 101 y 103).

cabien a la maleta". En una carta con fecha de 3 ó 4 de marzo de 1939, la petición es más insistente y adopta la forma de la constatación: "Vull les botes", llena de determinación y además subrayada tipográficamente en el texto. Y en otra carta, sin fecha, vuelve al tema, preguntando a sus compañeros: "Oi que pensareu en les botes?" (Campillo, 2006: 109-112).

La sensación de "no ser absolutamente nada", experimentada por la escritora en el exilio y confesada en una entrevista citada anteriormente, puede manifestarse de diferentes maneras, por ejemplo, a través de la relación establecida entre el refugiado y el espacio⁶⁰. Ésta, por un lado, puede adoptar la forma de la adscripción forzada a un espacio concreto y limitado, circunstancia que desemboca en la obligación de pedir permiso para pasar cierto límite territorial y poder desplazarse. A esta obligación tuvieron que someterse Mercè Rodoreda y otros escritores e intelectuales catalanes que al haberse refugiado en Francia después de la Guerra Civil, fueron instalados en una residencia de *Auberges de Jeunesse*, en Roissy-en-Brie. Por otra parte, el exiliado experimenta una fuerte sensación de desarraigo, de "no ser de aquí". Otra manifestación de ese mismo

⁶⁰ En referencia a la precariedad como rasgo característico del exilio, vale la pena recordar una particularidad de la situación personal de Rodoreda, que marcó su relación con el entorno. En Francia, la escritora entabla una relación sentimental con Joan Prat que también forma parte del grupo de los intelectuales refugiados en el castillo de Roissy-en-Brie. Según el testimonio de otros miembros del grupo, avalado por los historiadores del exilio catalán, la pequeña comunidad en Roissy-en-Brie se dividió en dos bandos: los que aprobaban la relación de la pareja Rodoreda - Prat y los que no la consentían, reunidos éstos últimos en torno a Francesc Trabal, conocido escritor y hermano de la mujer de Joan Prat. Una anécdota referida por Pessarrodona muestra la gravidez del conflicto: "[A] Rodoreda no la deixaven menjar a la taula comunitària. Per adúltera [...]" (2005: 111). La correspondencia de los escritores Xavier Benguerel y Joan Oliver presenta la actitud de rechazo, que podía llegar incluso a ofensa, que adoptaron los adversarios de la relación (Benguerel & Oliver, 1999: 258-259). Otros comentarios y recuerdos de aquel período se encuentran en Oliver & Calders (1984: 9-10). Maria Barbal, por su parte, considera las presiones que marcaron la vida de Rodoreda en el exilio —incluidas la relación con Joan Prat y sus consecuencias— como factores que posiblemente impulsaron su escritura (Barbal et al., 2010: 101-102).

sentido de apocamiento radical que inspira el exilio es la miseria. Este tema reaparece frecuentemente en las cartas que Rodoreda dirige a Anna Murià. “Tu dius que estàs cansada d’Amèrica, jo estic *degoutée* [sic] de França. No saps mai si demà menjaràs. La vida és dura i desagradable”, escribe en 1946 (Rodoreda, 1991: 86). En otra misiva, sin fecha, escrita ya después de que su amiga se hubiera marchado a América Latina, le pide medias y tela para hacerse un vestido. En la introducción adjunta a la edición de las cartas de la escritora, Murià considera esta petición en términos de “prueba a la amistad”, a lo mejor algo provocativa, a través de la cual, después de un intervalo en los contactos, Rodoreda quiere asegurarse que la relación sigue tan fuerte como antes:

Et vull demanar un vestit que probablement Déu et pagarà, jo no, almenys amb francs. No cal que et parli de la misèria d’aquest país i meva per a entendre-te, prou que deveu tenir-ne una idea. Bé, et demano roba per a un vestit de jaqueta, ben bonica. Si els teus mitjans t’ho permeten, ben bona: gris molt clar, marró o negre o de quadrets marró i blanc. Si et sembla, a més a més, i si t’és possible, roba per a ferme combinacions i dos i tres parells de mitges. Si ets tan pobra com jo, no m’enviïs res, però si d’aquestes despeses les teves finances no en són profundament alterades envia’m tot el que et demano. ¿Et decebo? Pot més la meva innata i creixent coqueteria que la meva decència (Rodoreda, 1991: 74-75).

El 1 de febrero de 1946 Rodoreda escribe:

Em sap greu que et prenguis seriosament les bestieses que et dic: no has de fer absolutament res per a contribuir a l’adquisició d’un vestit amb estrelles i d’un braçalet, vaig dir-ho com hauria pogut dir-te que el meu somni secret era tenir un Rolls. En la carta on et demanava coses afegia “si la teva situació t’ho permet” (Rodoreda, 1991: 82).

Y en 1945, ya después de la liberación de París, se muestra consciente de la superficialidad de sus sentimientos:

¿Confidències sentimentals? Mercè, Mercè, ¿com t’has tornat? Aspiro com a suprema felicitat a posseir un vestit de gasa negra amb estrelles

brodades, *pailletées*, un braçalet bonic i moltes sabates exquisides (Rodoreda, 1991: 77).

Aunque la misma escritora justifique su deseo de estrenar un vestido nuevo con una “innata y creciente coquetería”, los objetos —su falta, la necesidad de compartirlos con otras personas, el anhelo de poseerlos— forman parte del paisaje material y mental de la guerra y del exilio. El deseo de tener ropa “amb estrelles brodades, *pailletées*” puede ser una manera de reaccionar contra la fealdad del entorno y de la tristeza que de él emana. “Vam deixar París amb una gran recança [...]. Marxàvem a peu, empenyent una *poussette* [...]”, relata la huida de la capital francesa, ocupada ya por el ejército alemán (Rodoreda, 1991: 70). La *poussette*, atributo universal del refugiado, llega a representar la desesperación del éxodo. Los objetos protagonizan no sólo la “parte de guerra” de la aventura francesa de Rodoreda, sino también la “parte tranquila y miserable” del exilio. En más de una ocasión hace referencia al trabajo duro y “embrutecedor” de costurera con el que se ganaba la vida en aquellos tiempos:

Treballo fins l’embrutiment per a mal viure. Faig camises de dormir i combinacions per a un magatzem de luxe. Això sí, ho faig magistralment. Tinc una màquina i un maniquí i el meu desig més fervent és de veure-ho tot en flames (Rodoreda, 1991: 77).

No obstante las experiencias dolorosas, la escritora debió de reconciliarse, como mínimo en parte, con la capital francesa. En su actitud hacia París, manifiesta en diferentes documentos de su vida, la aversión se mezcla con el amor. En 1956, al trasladarse a Ginebra, se queja en una carta dirigida a Rafael Tasis: “[T]ot i que estic millor de salut que en fa quatre o cinc [d’anys] —vaig arribar bastant avall— aquest canvi de París a Ginebra —a París hi estava profundament arrelada— m’ha fet més mal que bé” (cit. en Casals i Couturier, 1991: 189). El arraigo que evoca significaría, por tanto, una superación del estado de enajenación. En la entrevista concedida a Montserrat Roig, publicada en 1976, afirma:

A París conservo la *chambre de bonne*, prop del *Quartier Latin*, on vaig passar tanta fam. Allí servo els meus records d’època espantosa, i tam-

bé més de dos mil llibres. Vaig a París cada any, i passejo sola prop del Sena, de les botigues d'antiguitats; esmorzo al *Flore*, al *Lipp*, i vaig a totes les exposicions. M'agrada anar a París (Roig, 1976: 167).

Sin embargo, diferentes cartas de aquel mismo año, dirigidas a Joan Sales, traslucen cansancio: "París cansa, és clar, però s'hi poden trobar llibres que no es troben enlloc més i per a mi, que sóc de l'època del cine, pel·lícules bones i exaltants. Però malgrat els llibres i les pel·lícules, estic tipa de París" (Rodoreda & Sales, 2008: 680); "París m'avorreix. A pesar dels aparadors i dels carrers. És una cosa morta per mi; i ja fa temps. [...] Quan penso que hi vaig viure tants anys... i encara gràcies" (Rodoreda & Sales, 2008: 677).

Los escenarios urbanos de su vida y los de su narrativa se entrelazan. La protagonista del relato "Paràlisi", de la colección *Semblava de seda i altres contes*, que, como la escritora, padece de parálisis de un brazo, añora París, una vez establecida en Ginebra:

Va costar que m'agradés Ginebra. M'hi moria d'ensopiment, sense el Louvre, sense els museus, sense carrers vells, sense avingudes amples. Rue de Prony. Arrelada a París no sé quants anys a París. El Jardí del Louxembourg amb tantes santes reines de França a santa Clotilde li falta un dit no sé si de la mà dreta o de la mà esquerra. [...] I ara em passa que m'agrada Ginebra, i el Salève pelat; que, després d'haver-me ofegat durant anys a Ginebra, ara l'he descoberta" (Rodoreda, 2008c: 414-415 y 416).

Volvemos a encontrar esa dialéctica parisino-ginebrina en una carta de 1956 dirigida a Murià:

Fa dos anys i mig que som a Ginebra [...]. Després de dos anys i mig d'esser en aquesta terra encara m'enyoro de París. A Ginebra m'hi han passat moltes coses desagradables però a part d'això, sempre m'hi he sentit exiliada. A París, malgrat la misèria i les penes, em sentia a casa. Aquí sempre m'he sentit exiliada (Rodoreda, 1991: 113).

Por otra parte, Barcelona sigue presente incluso en los relatos ambientados en los escenarios franceses y suizos. La nostalgia por la ciudad natal —y por la lengua materna— palpita en el fondo de las historias del exilio. La protagonista de "El mirall", hastiada de su

situación de exiliada, enajenada en un plano espacial, cultural y lingüístico, sueña con volver a Barcelona:

S'havia arribat a familiaritzar amb el francès, però encara se li escapava alguna paraula. Hi havia dies que això la feia posar furiosa i aleshores deia que tornaria a Barcelona sola, encara que fos a peu. "¿Què faig plantada aquí?", pensà (Rodoreda, 2008c: 39).

Como Olivieri, protagonista de la novela *Onades sobre una roca deserta* (1969) de Terenci Moix, los personajes de los relatos de Rodoreda ruedan "per França i Suïssa, amb el cor tanmateix desviat cap a Barcelona" (Moix, 1985: 13).

La geografía literaria de Barcelona y la del exilio, instauradas por Rodoreda en sus obras, comparten otra característica: la relación entre la enajenación y el cuerpo. En los relatos ambientados en Francia, el desposeimiento y la sensación de encontrarse en un ambiente ajeno caracterizan la situación de los refugiados que buscan mejor destino en un país desconocido, envuelto en guerra. Estos estados vitales se presentan a través de diferentes experiencias relacionadas con el cuerpo: la pérdida del control sobre el cuerpo⁶¹, intentos desesperados de mantener los restos de la identidad relacionada con el cuerpo, el sueño de liberarse del cuerpo para no sufrir las limitaciones y las presiones de las que aquél es objeto. El cuerpo, sobre todo el cuerpo femenino, es instrumento de representación de diferentes estados deprimentes también en el cuento "Paràlisi" citado arriba, en los relatos de *La meva Cristina i altres contes* y en las novelas más célebres de la escritora: *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies* y *Mirall trencat*.

1.5. Hacia unas memorias alternativas

En la prosa de Rodoreda el tema de la presión que el mundo exterior ejerce sobre la figura humana se presenta frecuentemente

⁶¹ En este contexto hay que evocar también el relato "Nit i boira", de la colección *Semblava de seda i altres contes*, ambientado en la realidad espantosa de un campo de concentración nazi.

a través del motivo de la metamorfosis. La escritora emplea este elemento en diversas ocasiones, otorgándole diferente grado de intensidad, que mide desde una “metamorfosis onomástica” en *Aloma* hasta una transformación explícitamente física en los relatos de *La meua Cristina i altres contes*⁶². En *La plaça del Diamant* vemos este motivo en la escena del “vuelo” de Natàlia, que la crítica ha tratado como una expresión poética de un estado de opresión insostenible, llevado hasta la pérdida absoluta de la identidad. Se ha hablado, en este contexto, de “una metamorfosis tan sólo esbozada”, una transformación onírica, metafórica o poética, una “ascensión visionaria”, o incluso una alucinación (Arnau, 1993: 149; Carbonell, 1994: 42; Anderson, 1999: 120). Recordemos este fragmento:

I amunt, jo amunt, amunt, Colometa, vola, Colometa... Amb la cara com una taca blanca damunt del negre del dol... amunt, Colometa, que darrera teu hi ha tota la pena del món, desfes-te de la pena del món, Colometa. Corre, de pressa. Corre més de pressa, que les boletes de sang no et parin el caminar, que no t'atrapin, vola amunt, escales amunt, cap al teu terrat, cap al teu colomar... vola, Colometa. Vola, vola, amb els ulls rodonets i el bec amb els foradets per nas al capdamunt... i corria cap a casa meua i tothom era mort (Rodoreda, 2008b: 281-282).

El episodio del “vuelo” resulta particularmente interesante, si tomamos en cuenta que la imagen de la paloma tiene una función estructural de considerable relevancia siendo el eje en torno al cual se vertebran los temas de la opresión y la liberación. Las palomas son signo de la enajenación y explotación de Natàlia en los tiempos de su matrimonio con Quimet:

No podia dir-li que només sentia els coloms, que tenia a les mans deix de sofre dels abeuradors, deix de veces relliscant a dintre de les menja-

⁶² En los relatos de *La meua Cristina i altres contes* la metamorfosis consigue el valor de instrumento de protesta contra las limitaciones impuestas por la sociedad y/o es la solución que permite esquivarlas; véanse, por ejemplo, Pérez (1987) o Rhodes (1994).

dores acompanyant-les perquè no sortissin a fora, prement-les perquè sortissin per tots els foradets igual. No podia dir-li que si un ou queia del covador a mig covar la pudor em feia recular encara que m'estrenyés el nas amb dos dits. No podia dir-li que només sentia crits de colomí demanant menjar amb tota la fúria del cos ple de canons grocs clavats a la carn morada. No podia dir-li que només sentia par-rupeig de coloms perquè els tenia ficats a casa i que, si deixava oberta la porta de l'habitació-colomar del pis, els coloms se m'escapaven per tot arreu i sortien pel balcó del carrer sense parar com en un joc de bogeria. [...] Em semblava que tota jo, cabells, pell i vestit, feia pudor de colom. Quan no em veia ningú m'olorava els braços i m'olorava els cabells quan em pentinava i no entenia com podia dur enganxada al nas aquella pudor, de colom i de cria, qua gairebé se'm tirava a sobre (2008b: 234-235).

La imagen de la paloma consigue valores nuevos cuando Natàlia, en los tiempos de su segundo matrimonio, se refugia en los parques para recordar y reconstruir el pasado:

I jo no sabia si estava adormida o si estava desperta, però veia els coloms. Com abans, els veia. Tot era igual: el colomar pintat de blau fosc, els covadors plens a vessar d'espart, el terrat amb els filferros que s'anaven rovellant perquè no hi podia estendre la roba, la trapa, els coloms fent la processó de la galeria al balcó del carrer després de travessar tot el pis a passa menuda... Tot era igual, però tot era bonic. Eren uns coloms que no empastifaven, que no s'espuçaven, que només volaven aire amunt com àngels de Déu. Fugien com un crit de llum i d'ales per damunt dels terrats... Els petits ja naixien coberts de ploma, sense venes, sense canons al coll tan trist, amb el cap i el bec a la mida del cos. I els pares no els abocaven menjar a dintre amb aquell desfici enfebrat i els petits no l'entomaven amb crits desesperats. I si queia un ou covat a terra no podia. Jo els cuidava, els posava espart nou. L'aigua dels abeuradors no s'enterbolia ni quan feia calor... (Rodoreda 2008b: 303-304)

La transformación de las palomas en "ángeles de Dios", que vemos en el fragmento citado, es efecto de un proceso de mitificación al cual la narradora somete una parte de su propia historia. En este

sentido, Triadú hablaba de una “elevació o conversió a mite d’un passat” (1976: 368). La mitificación de los sucesos pretéritos está relacionada estrechamente con la recuperación de la identidad perdida. El período del palomar, la época de la enajenación más dramática y aguda, debe sufrir una transformación para que la “noia dels coloms” (chica de las palomas) ceda lugar a la “senyora del coloms” (señora de las palomas) capaz de sujetar aquéllas que fueron signo de su sumisión anterior. Este acto de dominación final se realiza gracias a una reconfiguración mitificadora del pasado.

Dicho esto, propongo reconsiderar una vez más la naturaleza de la transformación de Natàlia en paloma para ver cómo este episodio puede enriquecer nuestra manera de entender la relación entre el espacio y el personaje en *La plaça del Diamant*. Con mi lectura no pretendo cuestionar otras interpretaciones, sino comentar unos elementos que a lo mejor no han atraído tanta atención en los estudios de la narrativa de Rodoreda realizados hasta ahora. Hemos visto que la crítica ha mostrado tendencia a situar este episodio en la poética de un “vuelo imaginario”, viendo en él una metamorfosis metafórica, en definitiva. Paralelamente, la escena en la que Natàlia profiere su grito final en la plaza del Diamant ha sido considerada como un momento de reconciliación con la vida anterior por parte de la protagonista y apertura de una nueva etapa en su existencia. Acto seguido, Natàlia vuelve a casa donde la espera Antoni y los dos protagonistas se duermen “com dos àngels de Déu” (Rodoreda, 2008b: 329). Ahora bien, esta última escena tiene lugar después de dos transformaciones anteriores: la curiosa metamorfosis de la protagonista en paloma y la transformación de las palomas en “ángeles de Dios”. En este sentido, no descarto la posibilidad de leerla como su consecuencia. Dicha relación adoptaría entonces la forma del siguiente silogismo: Natàlia y Antoni se duermen como “ángeles de Dios”, porque las palomas han sufrido antes esta misma transformación y Natàlia fue, instantáneamente, paloma. Y creo importante recordar en este contexto que Rodoreda construye sus relatos con mucha atención y esmero, por lo cual esta coincidencia de premisas difícilmente puede verse como una casualidad.

Si admitimos esta lectura, veremos hasta qué punto la metamorfosis de Natàlia problematiza la reconciliación con la realidad de la posguerra en la parte final de la novela. Si las palomas que “volaven amunt com àngels de Déu” se han independizado del pasado y son “nuevas”, es decir, mitificadas, ser comparado a un “ángel de Déu” implicaría —como mínimo, en cierta medida— liberarse de las restricciones y limitaciones que la realidad impone a un individuo. Desde esta óptica, la liberación de Natàlia no se realizaría *dentro* del marco del cronotopo histórico —la Barcelona bajo el régimen franquista— sino que llevaría a la protagonista *más allá* de sus límites. En este sentido, convendría tratar el estado final de la protagonista no como una reconciliación con la realidad, sino más bien como una evasión. Obviamente, la conversión en “ángeles de Dios” más que liberación del cuerpo es liberación de la conciencia. Esta liberación se habría llevado a cabo gracias al trabajo de la memoria, capaz de realizar una nueva lectura de la vida del sujeto. Las palomas convertidas en “ángeles de Dios” son, pues, unas palomas reales sometidas a un singular proceso operado por la memoria de la “senyora dels coloms” que “s’enyora dels coloms” (Rodoreda, 2008b: 305). La memoria espoleada por la añoranza transforma las palomas y las “catapulta” fuera de la realidad histórica, hacia unos tiempo y espacio “otros”. La operación realizada por Natàlia consiste entonces en establecer los fundamentos de su propia existencia: una lectura libre del pasado es una condición necesaria para poder recuperar la identidad y sentirse propietaria de su vida. La transformación en paloma le confiere a la protagonista el carácter de “exiliada”, aquella que abandonó su realidad. El ser puede ser dominado en las fronteras de su cuerpo, pero la metamorfosis permite atravesarlas y asimismo, brinda la oportunidad de escaparse de los mecanismos de la opresión. La transformación del cuerpo —su abandono o la superación de sus límites— abre la posibilidad de evasión y, siendo procedimiento de transgresión, propicia la irrupción de “otra realidad”.

La ambivalencia de la metamorfosis en paloma, que por una parte expresa la aniquilación de la protagonista y a la vez repre-

senta una vía de escape, no debería sorprendernos. En la prosa de Rodoreda, esta suerte de evasiones se narran en los “relatos de metamorfosis” de *La meva Cristina i altres contes*, relacionados por la crítica con la experiencia del exilio. Su redacción empieza, justamente, en los años 60⁶³. Por otra parte, la huida hacia un (*más*) *allá* es un motivo frecuente en la novelística de Rodoreda. El fracaso de tal evasión es tema de las dos “novelas del jardín”, *Jardí vora el mar* y *Mirall trencat*. En estos libros, la posibilidad de huir hacia “un tiempo de jardines”, un tiempo vegetal y ahistórico, resulta ilusoria. No obstante su aparente independencia espacio-temporal, los jardines y los parques no permiten a los protagonistas salvarse en el marco de un mundo regido por el tiempo cíclico y por tanto renovable, ya que éste está “contaminado” del tiempo progresivo, que lleva el germen de la destrucción (véase Łuczak, 2003a). También en *La plaça del Diamant*, el parque, lejos de estar libre de las tensiones que caracterizan la realidad circundante, funciona como una suerte de umbral, terreno fronterizo, en el que se debaten las visiones de la realidad y se adopta la posición respecto a ella. Es aquí donde la protagonista decide tomar una decisión estratégica respecto al pasado y asimismo sentar las bases para su futura “angelización”.

En lo que concierne a la estructura del acto narrativo, *La plaça del Diamant* muestra interesantes afinidades con *La mort i la primavera*, otra novela que, como ya se ha dicho, Rodoreda escribe en los años 60. Las dos historias no sólo están construidas como retrospectivas, sino que también están contadas desde un tiempo-espacio exterior. Natàlia narra su vida realizado ya el proceso de “angelización”; el narrador de *La mort i la primavera* cuenta la suya desde una perspectiva de “post mortem” (“[Q]uan ja no vaig tenir la mort a dintre em vaig morir...” [Rodoreda, 2008c: 712]). Los dos están ya liberados de los constreñimientos del cronotopo de su vida que, de

⁶³ La correspondencia entre Mercè Rodoreda y Joan Prat permite situar la composición de los relatos “La meva Cristina” y “La salamandra” a principios del año 1961. En aquella época, entre los años 1960 y 1961, debieron haberse escrito también los cuentos “El senyor i la lluna”, “El mar”, “El riu i la barca” (véase Casals i Couturier 1991: 200, 205 y 251).

alguna manera, han dejado tras sí, y la palabra que dirigen al destinatario es también una palabra liberada. En *La plaça del Diamant*, aquel *allà* desde donde Natàlia narra su historia se constituye como un cronotopo alternativo respecto al cronotopo histórico. Esta perspectiva refuerza también la eficiencia del empleo agramatical de la práctica confesional. La constitución del cronotopo alternativo mina las bases del acto de la confesión pues le quita al narratario la posibilidad de juzgar a la narradora-protagonista, situada de alguna manera “fuera” de su alcance. Asimismo, el procedimiento llega a cuestionar los presupuestos ideológicos relacionados con el concepto de “culpa”, susceptible a ser juzgada.

Notemos también que a la luz de estas consideraciones, las auto-narraciones en *La plaça del Diamant* y *La mort i la primavera* pueden calificarse como “relatos de exilio”. Mercè Ibarz destaca la importancia de la experiencia del exilio en *La plaça del Diamant*, abordando este tema desde otro enfoque, ciertamente, pues se refiere a las circunstancias vitales que determinaron su composición:

Aparentment, la novel·la que li va donar fama, *La plaça del Diamant* (1962), no té res a veure amb l'exili, perquè Colometa forma part, justament, de la massa anònima que no es va exiliar. Però la novel·la va ser, en canvi, resultat de les experiències vitals, intel·lectuals, polítiques i d'aprenentatge literari que Mercè Rodoreda va fer pas a pas. Primer a França i després a Suïssa, a Ginebra (1999: 277).

Ahora bien, no es mi propósito ahora catalogar —o no— a Rodoreda como escritora del exilio ni tampoco entrar en la discusión acerca de los factores que dificultan tal adscripción⁶⁴. Sin embargo, creo que

⁶⁴ En su libro dedicado a la literatura catalana en el exilio, Manent se refiere a uno de estos factores: “Un impediment, que no el crec greu —i que tanmateix es presenta en d'altres gèneres, però sense tanta evidència—, en esbossar una panoràmica de les novel·les publicades a l'exili, podria raure en el fet que alguns dels narradors que han renovat el gènere dins el dilatat període de la postguerra —Mercè Rodoreda, Pere Calders o Joan Sales— no van publicar mai cap obra a fora, sinó que tota llur producció —referida en tot o en part a la guerra o a l'exili— fou editada a Catalunya, malgrat l'absència física durant un temps llarg, com és el cas dels dos

vale la pena observar ciertas características de una particular situación que las circunstancias del exilio imponen al creador, insinuadas en *La plaça del Diamant*. La posición exterior respecto al cronotopo histórico que adopta la narradora puede considerarse como reflejo de la relación establecida entre el escritor exiliado y la realidad de su país. El exilio es considerado como una circunstancia vital (y artística) que abre la posibilidad de sobreponerse a las limitaciones de la realidad que el sujeto deja atrás. Natàlia teje su historia desde un “fuera”; para el artista exiliado situarse más allá del alcance de los poderes restrictivos que lo provocaron a abandonar la patria significa, en principio, ganar independencia de juicio. Una vez realizada esa traslación de sentidos, observemos en seguida el aspecto dramático, casi terminal, de la decisión de exiliarse. Antes de conseguir el “estado angelical” la protagonista debe pasar por la experiencia de una “muerte” (crisis fantástica), que por su fuerza y poder sugestivo recuerda la agonía física del protagonista de *La mort i la primavera*. En consecuencia, *La plaça del Diamant* presenta el exilio como una liberación conseguida al coste de la aniquilación, tras una “muerte” implicada por el alejamiento del país de origen.

Notemos también que para elaborar el marco cronotópico alternativo y activar de esta forma el proceso de producción de los sentidos a los que me acabo de referir, Rodoreda aprovecha magistralmente las características del relato autobiográfico. La distancia que separa el momento de recordar y el momento recordado, el tiempo de la enunciación y el tiempo de la diégesis, determina el acto de narrar: recordar (y contar desde la perspectiva de un “ahora” alejado del tiempo de los acontecimientos relatados) significa (re)organizar y (re)interpretar el pasado. Starobinski (1980: 74) escribe:

Every autobiography—even when it limits itself to pure narrative—is a self-interpretation. Style here assumes the dual function of establishing the relation between the “author” and his own past; but also, in its

primers” (1989: 120). En consecuencia, en la nómina de las obras consideradas como novelas del exilio que propone figuran tan sólo obras publicadas en el extranjero (1989: 121).

orientation toward the future, of revealing the author to his future readers (1980: 74)⁶⁵.

Por eso Campillo insiste con fuerza y razón en una nítida distinción entre la narradora y la protagonista en *La plaça del Diamant*, y la considera una decisión capital para la estructura del texto:

Perquè una sagacitat genial de Rodoreda és la duplicitat del nom Natàlia-Colometa, atès que Colometa designa exclusivament el personatge principal que és l'objecte del relat [...], però no la veu responsable del discurs, perquè qui parla és Natàlia. Així, en una novel·la constituïda per una narració de vida, la distinció entre les dues instàncies pròpies del relat autobiogràfic (la del jo narrador que s'explica a ell mateix com a personatge protagonista, admeses avui dia en tots els estudis que s'han ocupat del gènere) es produeix de forma diàfana a *La plaça del Diamant*, atès que es donen uns noms diferents per a cada identitat ficcional: la de la narradora (Natàlia) i la d'ella mateixa com a protagonista de la seva pròpia història (Colometa) (2007: 11).

En *La plaça del Diamant*, la narradora disfruta del privilegio de organizar la materia narrativa de acuerdo con la perspectiva que ella misma considera conveniente: es (re)creadora de su propio pasado. En este sentido, *La plaça del Diamant* es también una novela sobre la salvación por la memoria: ésta da impulso al acto de narrar, lo sostiene y, en definitiva, le permite a la narradora arraigarse en un pasado "mitificado" —es decir, explicado de manera "libre"— para recuperar, por esta vía, la identidad.

⁶⁵ Starobinski incluye en su reflexión también las autobiografías y confesiones ficticias, en particular lo que llama la "narrativa de tipo picaresco" (1980: 82). Inspirándose en sus afirmaciones, Gitlitz (2000: 67) constata (en relación a los textos autobiográficos de los Siglos de Oro españoles): "For the literary authorial voice, the disjunctures between life-when-lived in a «then» in which the writer did not fully understand the conditions of the world or of his or her acts, and life-as-reinterpreted from the point of view of a «now» in which the writer presumably has the knowledge, insights, and moral perspective to make coherent and to validate the disparate events of his or her life, are precisely what permit the writer—for example, in the picaresque—to speak of the past with conscious irony, condescension, pity, or amusement".

El proceso de (re)organización y (re)interpretación al que el narrador somete el pasado y sobre todo su propia vida es un tema recurrente en la obra de Rodoreda. En su drama *Maniquí 2* encontramos una sugestiva y explícita confirmación del derecho a amoldar el relato de la vida propia a las necesidades del sujeto. Sebastiana, como Natàlia de *La plaça del Diamant*, “inventa” su pasado:

Dominga: Només la Sebastiana té una vida que val la pena d'explicar.
Adelaida: Se l'empesca. Com nosaltres, l'ha passada negra i ara tot són floriments i reverències. Paperets i serpentes.
Sebastiana: La meva vida és ben meva i puc recordar-la com vull. Engalanada i engarlandada (Rodoreda, 1993: 168).

Parafraseando las palabras de Sebastiana, se puede decir que la vida de Natàlia es bien suya y ella la puede recordar y explicar como quiera. Y efectivamente, la protagonista toma la libertad de explicarse como ella desea, rompiendo las limitaciones y las coacciones impuestas por su cronotopo histórico. La “angelización” de su vida es un proyecto de recordar el pasado de manera “otra”⁶⁶ y evadirse de los límites impuestos por la Barcelona bajo el régimen. El monólogo de Natàlia reivindica entonces una memoria libre de ataduras e imposiciones. La libertad en la elección de la manera de recordar y explicar su propia vida es un acto de rebeldía que hace que su monólogo se aleje de los principios de la práctica de la confesión en calidad de discurso controlado. En *La plaça del Diamant* tomar la palabra significa reforzar la identidad y la libertad del sujeto.

En un sentido parecido, Anderson (1999: 123) considera que la célebre escena del grito de Natàlia representa una transposición del acto de narrar. La protagonista expelle por la boca el pasado y libe-

⁶⁶ A una actitud parecida frente a la realidad se refiere Montserrat Roig cuando, en uno de sus ensayos de la colección *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, observa en los habitantes del Eixample, sobrevivientes de la Guerra Civil, una voluntad de cerrarse en el “útero” del barrio. Esta actitud escapista permite olvidar momentáneamente la dura realidad de la posguerra, salvándose en el pasado y construyendo “amb somnis i paraules el paradís que creien haver perdut d'ença de la guerra” (Roig, 1991: 47).

rando su voz, se libera a sí misma. Culleton, por su parte, compara la narración de Natàlia a la huida de un laberinto donde la protagonista está encerrada como el mítico Dédalo: “Freedom for Natàlia means gaining perspective on her and Barcelona’s past that allows her to understand what occurred and how she fits it” (2002: 105). Por otra parte, el gesto de escribir el nombre “Colometa” en la puerta de su antigua casa y de abandonarlo luego supone una liberación simbólica, que no deja de recordar la experiencia límite del protagonista-narrador de *La mort i la primavera*. Parece también como si dicha liberación, que encuentra su forma definitiva en la “angelización” de la protagonista de *La plaça del Diamant*, fuera razón suficiente para abandonar el relato. La necesidad de explicarse desaparece. Tanto es así que los dos protagonistas —Natàlia y el personaje anónimo de *La mort i la primavera*— están contruidos de la materia del pasado⁶⁷. Sobre su presente —el momento de tomar la palabra— sabemos poco o nada, aunque éste es un importante elemento estructurador de su discurso. Los narradores suspenden sus historias en el momento de liberarse, por vías diferentes, de las coacciones de su cronotopo. Más allá todo es silencio.

En *La plaça del Diamant*, la metamorfosis en paloma y la posterior transformación en “ángel de Dios” llevan al personaje fuera del cronotopo histórico; en *El carrer de les Camèlies*, los ángeles coleccionados por Cecília, “d’alts i de baixos, amb tirabuixons i amb els cabells estirats, amb una copa a la mà, amb una palma, amb un raïm” (Rodoreda, 2008b: 483), pero todos “no vivos”, expresan la imposibilidad de esquivar la realidad⁶⁸. La estructura temporal de la

⁶⁷ Obsérvese la distancia que mide entre *La plaça del Diamant* y la novela objetivista española de los años 50, que impone la percepción del presente sin el pasado como si éste no existiera o necesitara ser olvidado o reprimido. Sobre *El Jarama* (1955) de Rafael Sánchez Ferlosio dice Colmeiro (2005: 61): “La impresión que causa [la novela] es la de un colectivo sin memoria, sin pasado, y también sin identidad individual. [...] El paso del tiempo, y el olvido, han hecho mella en todos. La memoria ha sido ahogada y anegada por las aguas de un río que han borrado los rastros del pasado”.

⁶⁸ En la prosa de Rodoreda, el ángel representa frecuentemente la liberación o la huida. Saludes (1996: 48) asocia el ser angelical de “Semblava de seda” (de la colec-

novela —espiral, reconocible en las repetidas vueltas hacia unos episodios parecidos: abortos, rupturas, maltratos, etc.— representa la existencia de la protagonista como un círculo vicioso sin escapatoria posible. La de Cecilia es, en este sentido, una vida absurda, pues carece de progresión alguna. La realidad se establece como una entidad omniabarcadora y totalizadora: lo domina todo sin dejar ranura alguna por la que pudiera realizarse la huida. Por otra parte, si en *La plaça del Diamant*, tanto las calles como las plazas daban la sensación de participar en la vida de la comunidad, en *El carrer de les Camèlies*, el espacio de la ciudad representa el estado de enajenación. El esquema estructural de la novela picaresca, aplicado en la conformación del relato, patentiza esta característica al recalcar el desarraigo y una soledad social del sujeto, forzado a hacerse camino en un ambiente indiferente u hostil (véase también Glenn, 1994). Si la participación en la vida de la comunidad y la libertad del individuo —y sobre todo de una mujer, tradicionalmente condenada a permanecer en los espacios domésticos— pueden medirse por el acceso a este espacio colectivo que es la calle, el sueño de Cecilia de abandonar el recinto cerrado de la casa la conduce, en un primer paso, hacia el barrio de chabolas, habitado por *xarnegos*, inmigrantes castellanohablantes que no consiguen integrarse en la sociedad catalana y viven marginados fuera de la comunidad urbana.

En *El carrer de les Camèlies*, la Barcelona de la posguerra es un cronotopo de asfixia. Los ángeles que protagonizan una visión alcohólica de la protagonista destacan el carácter ilusorio de cualquier huida. Considerados a la luz de la novela anterior, los ángeles “muer-

ción *Semblava de seda i altres contes*, 1978) con aquél que, en una pintura de Susina Amat, lleva el alma liberada del cuerpo hacia el infinito. Y explica: “[...] Susina Amat i Mercè Rodoreda, en els primers anys setanta, es van trobar en una situació similar de dol, [...] ambdues, van sublimar el seu desconhort a través de sengles expressions artístiques congenials a cada una. Susina Amat, dibuixà una estela funerària, que representava l’àngel de la resurrecció, mentre vola vers l’infinit amb l’ànima del difunt, destinada a un monolit que havia d’ornar la tomba on traslladà la despulla del marit (octubre 1973). Mercè Rodoreda va publicar un conte, *Semblava de seda* [...]”.

tos” que aparecen en la historia de Cecília —una niña, y luego mujer con “aquella mania tan pesada que tenía de voler fugir” (Rodoreda, 2008b: 496)— se revelan como una suerte de promesa que no llega a cumplirse, una esperanza malograda. Representan la frustración de deseos y sueños, característica de toda una época. Un mundo mejor parece separado de la realidad circundante por una frontera infranqueable, parecida a la reja del parque de cara a la cual Cecília llora en un momento de desesperación.

El carrer de les Camèlies se presenta, por tanto, como una “negación” de *La plaça del Diamant*, “lo mismo pero muy diferente”, como decía el título de una extensa nota que Llorenç Villalonga (1966) dedicó a la novela. Es un libro de ausencias, de una *falta* esencial, libro que muestra su fuerza expresiva cuando es leído en relación con *La plaça del Diamant*. Es imposible aclarar si las diferencias en la construcción de la realidad en las dos novelas reflejan algún cambio sustancial que se hubiera operado en la manera de considerar la posguerra catalana por la misma escritora, o si más bien ella habría tratado las dos historias como visiones alternativas o complementarias. Sea como fuere, la comparación de la imagen de la realidad en las dos obras subraya la frustración de Cecília. No obstante, vedada la posibilidad de huir, la protagonista buscará otras formas de arreglar cuentas con la realidad y procurará fijar su existencia dentro de su marco, intentando imponerle unas normas propias.

1.6. El cuerpo y el espacio urbano

En *La plaça del Diamant*, la metamorfosis de Natàlia en paloma es reveladora de la relación que el personaje mantiene con la Barcelona de posguerra presentada como cronotopo de opresión. De este modo, el discurso del cuerpo se suma al proceso de producción de sentidos en el texto, al contribuir a caracterizar la situación del sujeto en la realidad del tiempo de la dictadura. Su papel está aún más manifiesto en *El carrer de les Camèlies*, historia de una niña abandonada, luego prostituta y mujer mantenida. Cecília deambula por las calles

de Barcelona y habita en pisos donde sufre diferentes formas de opresión, subyugación y humillación⁶⁹.

El carrer de les Camèlies está encabezada por una cita tomada de “Un canto para Simeón” de T.S. Eliot: “I have walked many years in this city”⁷⁰. Asimismo, el paratexto, ya de entrada, llama la atención a la práctica del vagabundeo urbano. Según Arnau (2000: 113), los paseos por la ciudad que realiza la protagonista tienen el valor de una búsqueda alegórica de identidad y de soluciones existenciales. Condenada a callejear en algunas épocas de su vida, Cecília, obviamente, no cumple los requisitos que permitieran calificar la relación que mantiene con el espacio de la ciudad como la de la *flâneurie*. Los de Cecília no son unos paseos “desinteresados”, que expresen una relación justa y deliberada con una ignorancia, en paráfrasis de las palabras de Agamben (2009: 162), y no tengan otro propósito que la contemplación del espectáculo urbano. Si, para Benjamin (2005: 461), el *flâneur* vaga por un tiempo ya desaparecido, un tiempo que no es suyo, que no es su pasado privado, las andanzas de la protagonista de *El carrer de les Camèlies* se relacionan con el tiempo presente, marcado por la miseria y la desesperación. Por otra parte, examinando los rasgos del vagabundeo urbano de Cecília Ce, vale la pena recordar los estudios de Wolff (1985) y Pollock (1988), quienes niegan la existencia efectiva del equivalente femenino del *flâneur*:

⁶⁹ Arkinstall (2001: 12) opina que en la prosa de Rodoreda la misma figura de la prostituta puede lograr connotaciones políticas: “Rodoreda’s own political positioning on the left, with her support for Catalan autonomy and culture in the 1930s, runs counter to the right-wing rhetoric of Falangist ideologues who, decrying Catalonia’s self-government, retrospectively cast the region as a fallen woman who dares to divorce herself from Spain. Similarly, Rodoreda’s embracing of the Republican cause during the generalised conflict of the Spanish Civil War (1936–1939) equates her directly, in Nationalist eyes, with a whore”. Esta opinión refuerza el contexto de “culpa” en el que propongo situar las dos novelas de Rodoreda.

⁷⁰ Y me parece igualmente importante citar otro verso de ese mismo poema, “La terca estación se ha quedado plantada” (Eliot, 1995: 107; en versión original: “The stubborn season has made stand”; Eliot, 1963: 111), que puede servir como característica de la realidad de la posguerra catalana, densa, ineludible, intransformable, que se presenta en *El carrer de les Camèlies*.

The flâneur symbolizes the privilege or freedom to move about the public arenas of the city observing but never interacting, consuming the sights through a controlling but rarely acknowledged gaze, directed as much at other people as at the goods for sale. The flâneur embodies the gaze of modernity which is both covetous and erotic.

But the flâneur is an exclusively masculine type which functions within the matrix of bourgeois ideology through which the social spaces of the city were reconstructed by the overlaying of the doctrine of separate spheres on to the division of public and private which became as a result a gendered division (Pollock, 1988: 67).

Más que un modelo práctico existente, una *flâneuse* es, en su opinión, una construcción teórica y, en definitiva, oximorónica. La mujer que pasea por la ciudad no deja de ser mirada y vista; no puede, por tanto, disfrutar de anonimato, de “transparencia” a la mirada (masculina), que le permitiera abocarse libremente a la actividad de mirar. El *flâneur* domina con la mirada el espacio de la urbe; la mujer que pasea por la ciudad forma parte del espacio dominado, al sentir en su cuerpo la mirada insistente de los demás. “La dona parla, però continua essent mirada. Feu la prova, poseu-vos un barret i entreu un un bar”, advierte Roig (1991: 83). En la calle, Cecília está continuamente expuesta a la mirada que evalúa, controla, subyuga y domina; tanto más cuando se dedica a la prostitución⁷¹. Los pisos —espacios supuestamente íntimos— que le procuran sus sucesivos amantes no la protegen contra la violencia de la mirada; al contrario, Marc instiga a los vecinos para que espíen a Cecília, Eladi la alcoholiza y pasa largos ratos observándola mientras la hace pasearse desnuda: “L’Eladi em feia passejar moltes estones nua. S’asseia al llit, em deia que caminés i mentre jo caminava anava dient que tenia els costats de museu. [...] A l’hora de sopar ho feia dur tot a taula, enviaba l’Ernestina a dormir, i em feia sopar nua [...]” (Rodoreda, 2008b: 448).

En *El carrer de les Camèlies* el cuerpo funciona como índice de la opresión a la que está sometido el sujeto (femenino). La incomodi-

⁷¹ “[T]he *flâneur* is positioned in terms of detachment and distraction, while the prostitute is depicted in terms of encounter and infection” (Tonkiss, 005: 100).

dad que la protagonista experimenta en diferentes ocasiones a causa de los vestidos que lleva o a su falta es otro signo de la violencia externa. Esta presión llega hasta “imprimirse” en el cuerpo de la protagonista, hasta dejar un “sello” en su piel. Al comprarse un vestido rosa, “que em venia tan just que m’ho marcava tot” (Rodoreda, 2008b: 430), Cecília se procura un corsé muy justo y para hacerlo más ancho se lo pone para dormir.

Em vaig despertar com si anés amb una armadura. [...] [E]s veu que la cotilla m’havia anat estrenyent i me la vaig haver de treure com si m’arranqués una pell perquè la cremallera s’havia espatllat. [...] Tenia a la pell el dibuix de les branques i les fulles de la goma. No se’m va fondre del tot fins a l’endemà (Rodoreda, 2008b: 431-432).

La pérdida del control sobre el propio cuerpo representa la pérdida del control de la vida y la subyugación por parte del entorno. Y a la inversa: Arkinstall (2001: 24) observa que la historia de la opresión termina cuando la protagonista finalmente toma posesión de su propio cuerpo. Tras una evaluación de su aspecto físico, Cecília, fría y conscientemente, establece sus propias normas de la economía de su cuerpo. Para esto, le dedica una mirada reservada tradicionalmente al espectador masculino:

Estava dreta i nua entre el mirall i la tarda blava. Vaig obrir els braços i em vaig mirar tota: el pit ja no era tan tendre, el ventre era menys recollit. Vaig anar al tocador, vaig treure la creu de brillants del calaix i me la vaig penjar al coll. Aleshores vaig posar la cadira amb el respall contra el mirall i m’hi vaig asseure cama aquí i cama allà. [...] [V]aig preguntar al mirall què devia valer cadascun dels meus ossos. El ventre no compta, el pit no té preu, el cor a desar. Havia de viure fins a la mort. Una vida són molts dies. Em vaig aixecar tan alta com era i vaig dir a la Cecília del mirall que havia de fer alguna cosa si no volia morir en un llit d’hospital i acabar mal enterrada (Rodoreda, 2008b: 473-474).

Arkinstall (2001: 24) interpreta esta escena como un acto de subversión de la mirada masculina. “[R]ather than presenting the woman fully exposed to public view, the author has Cecília seated facing the mirror, with her private parts protected from the spectator’s/rea-

der's gaze by the back of the chair" (Arkininstall, 2001: 24). Así pues, contemplando su propia sexualidad la protagonista se constituye sobre todo como el sujeto que mira. A la vez, evaluando su propio cuerpo, se atribuye el papel de agente en las relaciones de intercambio económico, en vez de ser su objeto. Asimismo, pone fin al proceso de reducción a objeto y a la opresión a los que ha sido sometida física y simbólicamente. En la escena que se acaba de evocar, Cecília, tantas veces maltratada por la mirada ajena, vuelve a ser propietaria exclusiva de su cuerpo⁷². Poco después se compra un vestido rojo. Así, definitivamente anula los efectos de un acontecimiento vivido en la infancia, cuando forzada a ponerse un vestido rojo, se encontró al borde de la locura: "havia corregut escales amunt, m'havia tancat a la torratxa i anava d'una banda a l'altra mig boja, de paret a paret" (Rodoreda, 2008b: 354-355). La compra del vestido comprueba la recuperación definitiva del control sobre el cuerpo y sobre su propia vida. Arkininstall considera que sólo después de la toma de posesión de su cuerpo y tras haberlo empleado con toda eficiencia para conseguir un buen estatus económico, Cecília puede sentirse a gusto en el espacio público de la ciudad y actuar como *flâneur* (masculino). Como éste, experimenta la calle como espacio de libertad: "Caminava a poc a poc [...]. A sota dels til·lers em sentia com si fos a casa meva"; "acabava de perdre la por" (Rodoreda, 2008b: 487 y 490)⁷³.

⁷² En *Mirall trencat* encontramos una escena parecida, en la que Maria contempla en el espejo su cuerpo desnudo. El suicidio al que se está preparando la joven protagonista equivale al rechazo radical del cuerpo, susceptible a padecer limitaciones e impedimentos impuestos por la sociedad. En este caso, al no poder disponer de su cuerpo, Maria prefiere desembarazarse de él. La transformación en fantasma y en una "psique liberada", que experimenta tras la muerte, expresa la falta de aceptación de las normas sociales.

⁷³ Arkininstall examina la figura de Cecília-prostituta en el contexto de la discusión que Rodoreda hubiera establecido con el modelo modernista de la figura del artista, fundado sobre unas bases genéricas e ideológicas derivadas de la cultura burguesa. Tanto la mujer-escritora como la prostituta van en contra de las normas profesadas por la sociedad burguesa y en este sentido encarnan la actitud "de oposición". Ambas, en definitiva, son "mujeres públicas", es decir, mujeres que se si-

En *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies* el entorno imprime su sello en el cuerpo de las protagonistas hasta deformarlo. El cuerpo (femenino⁷⁴) sensible, vigilado, maltratado, poseído, es a la vez el instrumento de toma de conciencia. Siendo objeto de conflicto entre el individuo y la sociedad, es espacio fronterizo, un umbral en el que se debaten diferentes discursos. En este sentido no sorprende que la actitud de rechazo que adoptan los personajes respecto a la realidad que les toca vivir encuentre maneras de expresión corporales. En *La plaça del Diamant*, la transformación en paloma hace manifiesto el estado de opresión que padece la protagonista y a la vez es una forma de huida. En esta novela y también en *El carrer de les Camèlies* son frecuentes las referencias a impresiones sensoriales que muestran la violencia del entorno ejercida sobre el cuerpo. Su mejor ilustración es el olor de las palomas que se pega a la piel de la protagonista de *La plaça del Diamant* (en el fragmento citado anteriormente). Veamos algunos ejemplos más de las sensaciones olfativas: “El dormitori feia pudor”, “L’olor de llet es va barrejar amb pudor de llençol xop” (Rodoreda, 2008b: 369), “Se sentia olor d’oli pudent” (Rodoreda, 2008b: 404); auditivas: “Només sentia el parrupeig de coloms”, “només sentia els coloms”, “només sentia crits del colomí” (Rodoreda, 2008b: 233–234); e incluso táctiles: “tenia a les

túan en el espacio público y como tales, “mujeres fuera de lugar” (véase Tonkiss, 2005: 98). En la lectura de Arkinstall, “the prostitute represents a means of becoming a marked woman and standing out against the crowd” (2001: 27). Sobre la mujer-escritora escribe: “Usually middle- or lower-middle class, as in the case of Rodoreda [...] her desired success depends [...] on becoming public property and engaging in commercial transactions. [...] [T]he woman writer is positioned as other not only to her masculine counterpart, embodying an allegedly inferior sex, class and art. She is also other to her own origins of bourgeois womanhood, lacking respectability due to exposing herself in public [...]. The essence of this deviation from defined gender and class definitions is encapsulated in the powerful, if contentious, metaphor of the female writer as prostitute, who cannot go «botanizig on the asphalt» alone (Benjamin [...]) in the same way as the *flâneur*” (Arkinstall, 2001: 15).

⁷⁴ En otros textos de Rodoreda, sobre todo, en los relatos de la colección *La meva Cristina i altres contes*, el cuerpo masculino es objeto de una violencia similar. Recordemos en este sentido al protagonista de “El senyor i la Lluna”.

mans deix de sofre dels abeuradors” (Rodoreda, 2008b: 234). En *El carrer de les Camèlies*, los abortos, las náuseas —motivo que en el contexto de la búsqueda de libertad no parece casual, al remitir a *La nausea* sartriana— y el vómito (“Vaig haver de córrer al lavabo”, Rodoreda, 2008b: 419) son reacciones de rechazo somatizadas. Y recordemos que *Aloma*, que casualmente se publica en el año 1938, al igual que la obra de Sartre, empieza con la exclamación: “L’amor em fa fàstic!” (Rodoreda, 2006: 47). Siendo un medio a través del cual la presión es ejercida sobre el individuo, el cuerpo es a la vez instrumento de protesta y rebeldía.

En este contexto merece la pena recordar que en *El carrer de les Camèlies* Rodoreda hace unas frecuentes incursiones en el campo de lo grotesco, que afecta, en primer lugar, al aspecto físico de los personajes. Comparte esta característica con *La mort i la primavera*, una novela sobre opresión y represión (una vez más parece significativo el hecho que Rodoreda hubiera trabajado las dos obras en una misma época) y también con *La plaça del Diamant* —basta recordar los “ulls de mico” de Quimet (Rodoreda, 2008b: 155)—, aunque en este último libro el recurso no se ha empleado con una intensidad parecida. La misma Cecília consigue en alguna ocasión rasgos grotescos. El atuendo que los habitantes de las barracas le buscan para que pueda pedir audiencia al gobernador —prendas de vestir demasiado grandes o pequeñas, viejas y gastadas, combinadas con una flor que la protagonista lleva en el pelo— tiene características degradantes y lleva a una descomposición del personaje: lo convierte en un conjunto de elementos inconexos. Lo grotesco es, pues, estética de una desligadura esencial, de un desorden originado por la desaparición de relaciones entre los elementos que han dejado de formar una unidad. Los elementos grotescos expresan metonímicamente una realidad deformada y esperpéntica, y ponen de manifiesto los desarreglos en su estructura. Se revelan, en ese sentido, como signos externos de la corrupción del entorno, su mediocridad y su ajenidad radical (sobre estas cuestiones véase Arnau 2000: 105-113). En *El carrer de les Camèlies* lo grotesco es estética de ruptura y de crisis evidenciada en la sociedad bajo el régimen.

2

“Escoltes les teves petjades, les finals”: *Judes i la primavera* i *Míster Evasió* de Blai Bonet

Quería que las ciudades fueran espléndidas, ventiladas, regadas por aguas límpidas, pobladas por seres humanos cuyo cuerpo no se viera estropeado por las marcas de la miseria o la servidumbre, ni por la hinchazón de una riqueza grosera [...].

MARGUERITE YOURCENAR

2.1. La palabra impedida

Con las novelas de Blai Bonet (1926–1997), *Judes i la primavera* (1963) y *Míster Evasió* (1969), nos quedamos en la esfera de la problemática de la culpa y la libertad —o su falta—, y su tratamiento en la narrativa catalana de los años 60. Al igual que en las novelas de Rodoreda acabadas de comentar, el espacio novelesco —la Barcelona de la posguerra— llega a ser un elemento importante de estas representaciones.

Judes i la primavera debe su fuerza expresiva a una serie de procedimientos felizmente hallados y aplicados con eficacia. Entre las soluciones formales adoptadas por el autor destaca el uso de la segunda persona narrativa. Contar la historia a los personajes que la protagonizan, esto es, informarles acerca de lo que ellos aparentemente no saben sobre sus propias vidas —o, añadido, a lo mejor no quieren reconocer— tiene, según Butor, quien examina esta instancia narrativa, un carácter marcadamente “didáctico”. Para él, la segunda persona es también el modo más eficaz de describir “un véritable

progrès de la conscience” (1975: 81) que, asimismo, acercaría el relato al *Bildungsroman*. Cabe aclarar, en seguida, que la referencia a las opiniones de Michel Butor es obligatoria a la hora de examinar la obra de Bonet: Rosselló Bover (1987: 30 y 2002: 311) afirma que la experimentación formal en *Judes i la primavera* se debe a la influencia de las técnicas y la estética del *nouveau roman*, concretamente de *La modificación* (1957) de Butor. Otra característica de la segunda persona narrativa, de importancia cardinal en una historia que, según veremos, tiene ciertos rasgos del relato parabólico, es su capacidad de “representar” al lector (Butor 1975: 81). La técnica escogida —la aparición del tú al que se dirige el narrador— potencia el proceso de identificación entre el protagonista y el lector, y de esta manera “arrastra” a éste último hacia la esfera del universo de ficción con el propósito de hacerlo reconocerse como parte de la realidad novelesca. No sólo le adjudica el papel de testigo de los acontecimientos relatados, sino que lo convierte en su partícipe, y, en definitiva, en el sujeto de la historia.

En *Judes i la primavera* vuelve a manifestarse el síntoma de la “imposibilidad de explicarse”, observada anteriormente en las novelas de Rodoreda, aunque tiene una naturaleza distinta y unas dimensiones más acusadas. Si en *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies* el empleo de la forma oral en las autopresentaciones de las dos narradoras podía explicarse con la pérdida del valor de instrumento de escritura que sufrió la lengua catalana en la primera posguerra, a los personajes de Bonet les está negada rotundamente la oportunidad de contar sus propias historias, ya que quien se las relata es el narrador. A esta suerte de situación Butor la caracteriza de manera siguiente:

Il faut [...] que le personnage en question, pour une raison ou pour une autre, ne puisse pas raconter sa propre histoire, que le langage lui soit interdit, et que l'on force cette interdiction, que l'on provoque cette accession. C'est ainsi qu'un juge d'instruction ou un commissaire de police dans un interrogatoire rassemblera les différents éléments de l'histoire que l'acteur principal ou le témoin ne peut ou ne veut lui raconter, et qu'il les organisera dans un récit à la seconde personne pour faire jaillir

cette parole empêchée [...]. Si le personnage connaissait entièrement sa propre histoire, s'il n'avait pas d'objection à la raconter ou se la raconter, la première personne s'imposerait : il donnerait son témoignage. Mais s'il s'agit de le lui arracher, soit parce qu'il ment, nous cache ou se cache quelque chose, soit parce qu'il n'a pas tous les éléments, ou même, s'il les a, qu'il est incapable de les relier convenablement (1975: 80-81).

La imagen del juez o el policía que procura sacar declaraciones del sujeto, empleada por Butor, tiene dos facetas: por un lado, subraya un intento de llegar a la verdad (es en este sentido, probablemente, que Butor considera la segunda persona como ideal para presentar el progreso de la conciencia); por el otro, pone de manifiesto la coacción que el yo (del narrador) ejerce sobre el tú, constituyéndose como una autoridad⁷⁵. La imposibilidad de contar su propia historia, la "interdicción del lenguaje", "la palabra impedida", la presión que el sujeto sufre por parte del narrador, quien pretende "arrancar su historia"⁷⁶ —o imponérsela— desvelan la violencia a la que está sometido el personaje. La relación de fuerza sitúa a los protagonistas de la historia relatada en segunda persona en la posición de ajusticiados, de presuntos "sospechosos", "mentirosos" o "incapaces de hacer una relación apropiada" de sus actos, que, por tanto, deben ser objeto de investigación llevada a cabo por otra instancia. Al disfrutar de su posición de autoridad, el narrador tiene el privilegio de juzgar a los personajes. Dice Pons:

La crítica ha qüestionat la realitat de la diferència entre el monòleg i el discurs en segona persona. Alguns es pregunten: quan un autor empra exclusivament la segona persona i no hi ha cap *jo* que la provoqui, ¿no

⁷⁵ En este sentido, es interesante observar una estructura similar en la primera y a la vez la más conocida novela de Blai Bonet, *El mar*, en las palabras que Jesucristo dirige al protagonista de la novela, Manuel Tur: "Tu vares néixer [...], Tur, el primer any de la Guerra Civil. La teva família era de dretes i, a la tardor de l'any 36, t'afiliaren a l'esquadra de balilles del teu poble" (Bonet, 1988: 223).

⁷⁶ La fórmula empleada por Butor subraya la violencia implícita en la técnica narrativa empleada. Agamben (209: 41) recuerda que el propósito de arrancar la verdad (*veritatem eruere*) fue una enseña de la racionalidad jurídica en la Roma imperial, que hizo de la tortura el instrumento probatorio por excelencia.

està construint una forma equivalent al monòleg interior? Però Blai Bonet eludeix aquest parany en adreçar el *tu* no a una única figura, sinó a personatges molt diversos. L'emissor d'aquest *tu*, el *jo* implícit que parla, no és sinó el mirall on es reflecteixen les peripècies històriques i morals que configuren la trama. Revestit amb aquesta enlluernadora cuirassa especular, el novel·lista por arrencar dels personatges les més torbadores confessions o jutjar-los sense misericòrdia. La invisibilitat el protegeix (1993: 167).

En la opinió citada resulta problemàtica la presentació del narrador como "espejo" que refleje los contenidos históricos y morales configuradores de la trama. La constatación parece hacer eco de la fórmula de Saint-Réal, ya evocada en uno de los capítulos anteriores. Esta manera de entender la función del narrador puede llevar a considerarlo como un constructo "transparente" hasta minimizar su responsabilidad en el proceso de formación del universo ficcional⁷⁷. Señalo esta eventualidad porque la tensión establecida entre el narrador y los personajes es, a mi entender, un importante mecanismo, que no puede omitirse sin perjudicar el proceso de producción de sentidos en el texto. Un efecto negativo semejante lo tendría, como observa Pons, el tratamiento de la segunda persona narrativa como un mero sustituto de la primera persona y, en consecuencia, la identificación de la narración en segunda persona con un monólogo interior, tal como parecen postularlo —en forma de una pregunta retórica— Bourneuf & Ouellet (1989: 191), en relación estricta con la novela de Butor⁷⁸. Contra una precipitada identificación de personas narrativas

⁷⁷ Villanueva atribuye a esta imagen un "evidente significado genetista" (2004: 47). Zola, por su parte, en una carta del año 1864, se refiere a una "pantalla realista", que define como "un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans leur réalité. L'écran réaliste nie sa propre existence" (cit. en Villanueva, 2004: 51).

⁷⁸ En el fragmento citado arriba Pons parece aludir a estas palabras de Bourneuf & Ouellet: "Pero cuando se emplea la segunda persona de manera exclusiva en una novela como *La modification*, y no hay ningún «yo» explícito que la provoque, ¿no se convierte en definitiva en el equivalente de un monólogo interior? El propio Butor,

había advertido ya Humphrey (1977: 229), en su estudio clásico sobre las técnicas de presentación de la corriente de conciencia.

En *Judes i la primavera* de Bonet, como en las novelas de Rodoreda comentadas anteriormente, la relación entre el narrador y el narratario está concienzudamente proyectada y eficientemente ejecutada. Su naturaleza es sin duda distinta: en *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies* el narratario invisible es destinatario de las historias contadas en primera persona por sus protagonistas; en la novela bonetiana son narratarios los protagonistas mismos del relato. Sometidos a la “interdicción del lenguaje” implicada por el uso de la segunda persona, los personajes de *Judes i la primavera* permanecen controlados por la autoridad narrativa, el único responsable de la diégesis. Si bien en un relato enfocado en tercera persona, el narrador tiene una misma capacidad de plasmar el mundo ficcional, en la novela de Bonet el narrador se cierne sobre la realidad novelesca y los protagonistas nunca salen de su sombra. Incluso el estilo directo “libre” (subrayo el término) de las partes dialógicas es cuestionable, pues las palabras que pronuncian los personajes parecen impuestas por el narrador: son unas palabras “filtradas” por el yo narrativo, siempre mediatizadas⁷⁹. En *Judes i la primavera*, el narrador aporta a los protagonistas la información sobre ellos mismos y, en definitiva, dispone cómo se comportarán, qué dirán y qué pensamientos o emociones inspirarán sus actos. Ejerce sobre el universo

por su parte, lo reconoció en una entrevista concedida a *Le Figaro Littéraire* de 7 de diciembre de 1957, en la que explicaba por qué «era necesario un monólogo interior por debajo del nivel del lenguaje del propio personaje, en una forma intermedia entre la primera y la tercera persona» (1989: 213–214).

⁷⁹ En este sentido no puedo coincidir con Pons (2000: 202) cuando afirma: “Tant en *El mar* (1958) com en *Haceldama* (1959), *Judas i la primavera* (1963), *Míster Evasió* (1969) i *Si jo fos fuster i tu et diguessis Maria* (1972) hi ha un esforç constant per presentar la realitat de la manera més directa possible: fent que el lector hagi de treure les seves pròpies conclusions, sense ser suplantat per l'autor. Així, en aquestes novel·les, la figura del narrador s'aprima fins a fer-se gairebé invisible”. Al evocar el título de la novela, Pons emplea la grafía en —as (“Judas”), “utilizada per l'autor i habitual quan es va publicar l'obra” (1993: 146), según explica.

ficcional un dominio absoluto. En estas circunstancias, a los personajes les está negado el derecho de “explicarse”, del que disfrutaban Natàlia y Cecília, en las novelas de Rodoreda. Para ver más claramente esta diferencia —y sin abandonar el marco conceptual del proceso jurídico— se puede incluso decir que la narración de *Judes i la primavera* no nos sitúa en la etapa de la toma de declaraciones, que presenciamos leyendo *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies*, sino en el momento de la lectura de la sentencia final. Los protagonistas de Bonet están autorizados —si no obligados— a escucharla, pero carecen de potestad de modificar o negociar su contenido. En este sentido Triadú observaba en *Judes i la primavera* “una intervenció més acusada, gairebé acusadora, del narrador, sempre en segona persona” y, en consecuencia, “una semblança d’oratori i alhora de judici” (1982: 138).

Ahora bien, la relación de poder establecida entre el narrador y el protagonista, y el “contexto judicial” del acto de narración, no implican que no exista un intento de comprender el sentido y las causas de los actos “perpetrados” por los personajes. Al contrario, la investigación implícita en el proceso jurídico entendido como persecución de la verdad llama la atención sobre el proceso de búsqueda de los móviles que determinan las decisiones y las acciones de los protagonistas. El proceso narrativo está basado en la voluntad de “entender para juzgar”: conocer motivos e impulsos de la naturaleza humana para poder emitir un juicio bien fundado. Pons sitúa la obra bonetiana en el contexto de la reflexión sobre el concepto del “prójimo”, derivado, en su opinión, del pensamiento de Martin Buber y Urs von Balthasar, leídos por el autor mallorquín y comentados en sus diarios. Y constata: “Blai Bonet demana un [...] tipus de lectura [...] que s’avengui a establir amb l’obra un pacte d’igualtat. Que sigui un «tu» per a les paraules del «jo» que és Blai Bonet” (2000: 200). En este sentido, las obras de Bonet pretenderían establecer una fuerte relación yo - tú entre el texto y el lector, entendida como “una actualització de la posició del diàleg constant entre l’obra i la seva resposta” (2000: 200). Discutir estas afirmaciones en el contexto general de la obra de Bonet, para el

cual han sido formuladas, significaría ir más allá de los límites del presente estudio. No obstante, creo que *Judes i la primavera* establece entre el texto y el lector una relación de naturaleza distinta. El empleo de la segunda persona gramatical en la narración invita al lector a identificarse con el narratario del texto. Éste, decía, está sometido al control del narrador que llega a programar sus palabras, sus actos y sus gestos. En estas circunstancias, en el caso de *Judes i la primavera* resulta difícil hablar de un “pacto de igualdad” entre el texto y el lector, ya que la voz narrativa, al erigirse como autoridad, en cada momento marca su superioridad respecto al “tú” al que se dirige.

Esa suerte de “sentencia final”, que constituye la materia de la narración en *Judes i la primavera*, refiere los resultados de la investigación del “caso” del protagonista principal y, a la vez, incluye en el expediente fragmentos de las historias —de los “casos”— de los personajes secundarios. El interés del narrador-juez se centra en la aclaración de las causas del comportamiento del protagonista principal, cuya historia puede leerse en dos niveles. El primero remite a una vida particular y concreta, enmarcada en un tiempo y un espacio históricamente reconocibles. El otro es figurado; proveyendo la historia de una estructura basada en referencias bíblicas, Bonet consigue que la vida de Salvador sirva como una parábola sobre la existencia humana estigmatizada por la guerra o encuentre un sentido aún más amplio. La universalidad perseguida por Bonet en ningún momento está en conflicto con la referencialidad de los acontecimientos narrados; al contrario, los dos niveles de lectura se iluminan y se completan recíprocamente. Ambos atribuyen una función importante a la imagen de la Barcelona bajo el régimen; ésta, por su parte, se va formando en un campo de tensión generado por dos figuras: Salvador y Judas.

2.2. Salvador y Judas

La figura de Judas aparece ya en el título de la novela, que la relaciona con la primavera. Más tarde, el lector sabrá que la naturaleza de este vínculo es antitética: el discurso que está preparando el

sastre Macià evoca la soledad extrema de Judas y su incapacidad e imposibilidad de compartir el destino de los demás.

Passava pels carrers estrets, entre les cases plenes del xivarri de les dones que preparaven les salses, els plats d'herbes agres, o rentaven els budells de xai al corral [...].

Veia que la primavera del camp, la de les parres enfilades per la calç de les cases, el tumult dels carrers, l'esponera amorosa dels nois, la submissió trèmula de les israelites, el fum que sortia dels portals, els càntics, antics com les roses, que arribaven de tot arreu, la gravetat dels vells, la serierat d'algún jove, tot tenia una unitat. [...]

Quan travessava els carrerons atapeïts, fou quan Satanàs entrà vertaderament dins ell. Es va reconèixer arrencat dels altres, llançat contra si mateix i deixat en llibertat. El posseï el dimoni de l'odi contra els qui l'havien deixat a la zona freda, lliure, on tot depèn de la pròpia responsabilitat.

Pujà al temple. Imagines que passava amb una profunda tristor de pobre fora dels pobres, entre els levites arromangats com carnissers. S'obria pas entre la multitud en festa, la festa d'estar reunits a la primavera. En l'esforç de passar endavant, cap a les zones buides, reconeixia que era l'únic ciutadà que no tenia joventut. Tenia orelles i no escoltava, nas i no olorava, mans i no acariciava, peus i no caminava cap a l'ordenada felicitat de la terra. Tots els seus membres aptes per a l'alegria anaven cap a la desgràcia personal, aquest abisme que, amb gemecs inenarrables, invoca l'abisme, quan una mà, que no és la de la mort, arrenca l'home de l'aventura solar, que és avançar amb el tendre grup del món (1995a: 140-141).

La oposición entre la primavera gozosa y gozada por la colectividad y el aislamiento y enajenación de Judas hace ver a éste último como a un *outcast*, uno que está *fuera* del grupo, condenado a llevar una vida solitaria. Los comentarios de Macià atribuyen a Judas un doble papel de salvador-traidor⁸⁰: es un "home degollat", situado "enfora

⁸⁰ Bonet no deja lugar a dudas en cuanto a su manera de ver la figura de Judes: "A mi em sembla que Judes és el primer sant. Perquè, ja em diràs..., havien d'estar d'acord, oi? Basta llegir el text i es veu. Estaven d'acord, ell i Jesús; s'ho havien

de joc”, traidor, que, sin saberlo, prepara “la salvació dels camarades” (Bonet, 1995a: 139-140). El rechazo y la soledad son el precio del sacrificio que Judas realiza en nombre de la comunidad. Esta figura bíblica se recrea también en el personaje del marroquí que delata a Jesús Serrahima⁸¹ en la novela *Míster Evasió*. Pons (1993: 186), por su parte, llama la atención sobre el sacrificio del personaje de Marc Esquert, de esta misma novela, y observa que en sus obras Bonet realiza todo un programa de “reinterpretació i reivindicació” (1993: 163) de la figura del traidor bíblico.

A la luz de estas consideraciones, la relación entre la figura de Judas y la de Salvador Moner, protagonista de la historia, se revela capital para la comprensión de la novela. Salvador es sin duda el personaje principal de *Judes i la primavera*. El libro está dividido en veinte capítulos concebidos como discursos en segunda persona, que tienen por títulos los nombres de los personajes a los que se dirige el narrador. Entre ellos, los más numerosos son los que se centran en la figura de Salvador: son ocho, frente a cuatro dedicados tanto al sastre Macià como al *mossèn* Manuel, tres a Maria, la madre de Salvador, y uno a Julià, “el idiota”, como lo califica el título del capítulo que le está dedicado. La estructura temporal de la trama propicia la inscripción de la figura de Salvador, hijo de Maria, en un contexto bíblico. La acción comienza el sábado de Ramos, día en el que el protagonista vuelve al pueblo. Los acontecimientos del relato principal (la muerte de Jaume Morell, matado por Pau, el suicidio de Pau y finalmente, el de Salvador) tienen lugar después de la Pascua. La historia está acompañada —atravesada, se diría— por una saeta cantada por Julià: “Per vostra Passió sagrada, / Adorable Redemptor, / Perdoneu altra vegada / Aquest poble pecador”.

parlat. «Allò que estàs fent, fes-ho més de pressa», li va dir. I això vol dir: Va, que ja són les onze...! És clar, aquell home no es podia deixar agafar així per les bones, perquè allò era suïcidi i el suïcidi és immoral” (Coca, 1981: 20).

⁸¹ También en este caso Bonet recurre a antropónimos dotados de significado con el fin de estructurar un plano figurado del episodio que, en un nivel anecdótico, se enmarca en la historia de las protestas estudiantiles en Barcelona.

En aquel ambiente pascual se representa el drama de la pasión y del fracaso existencial de Salvador, quien, poco a poco, se reviste de características de Judas. Como el Caín bíblico, y el mismo Judas, Salvador es un personaje ambivalente, ambiguo: lleva un nombre mesiánico, pero comparte el destino con el traidor poseído por Satanás. Conforme al modelo bíblico, su muerte se anuncia en las partes anteriores del texto —que, fijémonos, entran en una relación dialógica—, sea en un monólogo de Maria, su madre:

Per què ell ha de començar a morir-se tan aviat? Seran molts anys de saber. Estarà massa tot sol, i als homes els cal una dona per a no pensar. Arribarà a estar tan lluny de Déu, que se penjarà (Bonet, 1995a: 70);

sea en los pensamientos del sastre Macià, relatados por el narrador:

En la fesomia d'en Salvador, hi has contemplat la prova d'aquesta màgia alta, que trastorna el rostre i el converteix a poc a poc en un sacrifici ofert a les forces inexplicables. En veure'l, ha estat possible de comprendre l'esglai, les tenebres, el tremolor i l'angoixa amb que Iahvè existencialitzà el faraó i els egipcis. [...] Però el rostre d'en Salvador, trencat, llunyà, bonic, espantat d'ulls, trist, infantil, malmenat per la soledat, malaltís, inefable, ha mirat, un moment, l'aire, on començava de lluir la netedat de les primeres estrelles. [...] Llavors has destriat que el seu rostre, com el dels personatges bíblics, vivia sempre davant del Senyor, que, fins i tot si es penjava, es penjaria davant del Senyor, que el Senyor l'engrunava davant d'Ell mateix (Bonet, 1995a: 153-154).

Su suicidio, del cual se lee que es cometido “delante del Señor”, queda apenas aludido: Salvador escucha sus “petjades, les finals”, antes de alzar la vista para mirar, por última vez, “la tendra duresa del cel” (Bonet, 1995a: 215). Esta imagen, que parece una suerte de representación visual del grito de Jesucristo en la cruz: *Elí, Elí, ¿lemá sabactani?* (Mt 27, 46; Mc 15, 34), cierra la historia del personaje, siendo a la vez el toque final de la novela.

La Barcelona de la posguerra es el escenario principal de la derrota de Salvador. En la novela de Bonet, donde las partes descrip-

tivas no son ni amplias ni frecuentes, destaca la extensión de los fragmentos dedicados a caracterizar dos ciudades: Jerusalén y Barcelona. En el discurso sobre la figura del traidor bíblico preparado por Macià, Judas atraviesa las calles de Jerusalén (en la novela el nombre de la ciudad no se precisa) antes de llegar al templo para delatar a Jesús. Su pena, su culpa y su soledad se confrontan con la alegría y la feliz “juventud” de la vida comunitaria del pueblo, como se ha visto en el fragmento ya citado. La descripción de Barcelona se construye en relación directa —reforzada, además, por la mención de la figura de Judas— y a la vez antitética con esa imagen dejando que las dos se iluminen una a la otra:

Et vares acostumar, de primer, a conèixer les cares i, després, a contemplar des de la terrassa dels cafès, assegut a la plaça de Catalunya, l'espectacle de les complexions, de les cares raonables, de les cares llunyanes, dels rostres que semblen esperar la descàrrega d'un fusell. Et deprimia l'espectacle de la gent que sortia, sola, per veure'n d'altres, per contemplar punts de felicitat. Sortien, en silenci, a estar amb tothom. Quants d'homages que vivien de mirar, d'esperar, mirant amb els invariables ulls de la mala nit, una mala nit que durava vint-i-quatre hores cada dia i els deixava la pell olivàcia, humida, inexpressiva, adormida pels tòxics, que florien miserablement en els ulls! Però, a poc a poc, aquest espectacle deixà d'entristir-te. [...] T'allunyaves de l'engranatge de la vida, de les reunions, i passaves senzillament, sol, entre la multitud, tal com, després de llançar les trenta monedes en el temple, devia passar Judas entre els himnes i els anyells a l'ast dels jueus (1995a: 201-202).

Las relaciones entre las figuras de Salvador y Judas, y entre las dos ciudades, Barcelona y Jerusalén, hacen más intensa la compenetración de los dos planos elaborados por el texto: uno históricamente concretizado y el otro, figurado. Antes de pasar al comentario de la tensión que se establece entre ellos, ocupémonos del retrato de la Barcelona de la posguerra y del papel que éste desempeña en la composición de la imagen cronotópica de la persona humana en las novelas bonetianas.

2.3. Barcelona, espacio estigmatizado

En *Judes i la primavera*, el espacio barcelonés tiene tres protagonistas individuales: Salvador, Maria Roma y la Bendita, y uno colectivo: la multitud. Es en la Barcelona de la posguerra, donde el protagonista piensa iniciar los estudios de derecho, tras renunciar a la carrera eclesiástica, decisión que, por otra parte, puede considerarse como su primera “traición” y un paso hacia el destino de Judas. Barcelona es el escenario del drama personal de Salvador que, después de abandonar el seminario, se convierte en un eterno desplazado. La ciudad que conoce es espacio de enajenación, desencuentro y dispersión. Este último rasgo se ve particularmente en la descripción de la urbe citada en el apartado anterior, que destaca a la vez la confrontación entre el individuo y el grupo, y la soledad del individuo dentro del grupo.

Los personajes secundarios relacionados con el espacio de Barcelona, Maria Roma y la Bendita, ponen de manifiesto la “incapacidad existencial” de Salvador, rematada luego por su suicidio. Maria Roma que, según Pons (1993: 165), encarna “la cultura tradicional i respectable de la burguesia del Principat”⁸², representa también la insatisfacción, la soledad y una existencia infructuosa. En su piso del Eixample, un barrio burgués por excelencia, Salvador lleva una vida nimia e insignificante, suspendida en un presente que carece de objetivos, sueños o expectativas:

Vares viure sis mesos al seu pis de l'Eixampla [sic]. [...] Et deixaves portar, segur que el teu do personal, que era cert, però que ni tu ni la

⁸² Teniendo en cuenta la capacidad representativa de los personajes, algunos de los cuales funcionan como paradigmas de ciertos modelos y comportamientos sociales, Pons propone someterlos a una exégesis alegórica. Ésta guarda unos puntos en común con la lectura parabólica cuyos elementos aplico en el examen de los textos de Bonet. Nasiłowska (1992: 763) aclara que la parábola puede considerarse como un caso de alegoría en el cual la fábula desempeña el papel del elemento portador del sentido. Precisa que el empleo del término “parábola” se justifica cuando el texto genera o adopta de la tradición un código de lectura, p.ej. recurre a los significados bíblicos, procedimiento que se observa en las novelas de Bonet que se comentan aquí.

senyora Roma no sabíeu en què consistia, t'assegurava per sempre el menjar, un llit i ser mirat amb bons ulls, encara que només fos per les persones closes darrera els lilàs de la *belle époque*. Et vares adonar d'aquest detall.

Quasi no et movies de la galeria, que tenia la paret d'enfront tota de vidres, amb unes cortines gruixudes, verdes, enretirades a cada racó. Abans de sopar, quan tornava dels jesuïtes de Casp, la senyora Roma les corria. El dring de les anelles i deixar de veure el gran pati interior [...], on donaven la fàbrica de fils, tants de balcons, i les senyores i els marits amb bata i sabatilles, et deixava amb [...] tristor. [...]

Aquest abandó dels teus ulls, de la teva mà, que havia vinclat els dits cap al dors de la seva, no era producte de cap disposició interior ni d'un desig de comunicació. Era una paràlisi. Eres fat tot tu. [...] T'hi quedaves envascat, perllongat, amb la il·lusió de romandre-hi per sempre, segur que no existia res més enllà de la gandula (Bonet, 1995a: 202-204).

En el contexto de esa vida monótona y mezquina encontramos una referencia directa a la realidad de la España de la posguerra, que, como pocas en la novela, adopta la forma de una constatación contundente: "A Espanya, entre els que no s'aixequen, els que s'aixequen abans d'hora i els que només aixequen segons què, tot comença com un carnaval i acaba com el rosari de l'aurora" (Bonet, 1995a: 175). Un modo de evadirse del ambiente sofocante es el exilio, interior en este caso, que cada uno se inventa a su manera y cuya configuración no deja de remitir al "mito del Norte (París)": "L'estranger sovint comença dins la pròpia ciutat, en una casa, on el mosaic sigui diferent, el menjador més espaiós, les finestres més altes i el formatge de qualitat. París depèn de la intel·ligència de cadascun" (1995a: 175).

La estancia en Barcelona es la experiencia decisiva en la historia del protagonista. Aquí el personaje se convierte en un salvador frustrado, un mesías impotente, que no consigue redimir a nadie. Este motivo es explícito en los pasajes concernientes a las relaciones que el protagonista mantiene con Maria Roma, que, justamente, no encuentra "salvador" que suavice la insatisfacción de su existencia:

- La seva edat no és per a creure que jo pugui ser salvada per vostè. [...]
- No comprenc per què ha dit que jo la podia salvar (1995a: 185 y 186);

y con una bailarina de flamenco, la Bendita, que muere comprobando la frustración del proyecto salvífico. La tuberculosis, cuyos primeros síntomas se manifiestan mientras el protagonista está viviendo en el Eixample barcelonés, es signo de esta derrota, que a la vez acerca a Salvador a la figura de Judas.

La enfermedad, en particular la tuberculosis, es un motivo constante en la obra de Bonet: basta recordar, en este sentido, su novela más conocida, *El mar* (1958), “una síntesis de la vida del sanatori” (Coca, 1981: 21), o *Míster Evasió* (1969), a la que me referiré más adelante. La frecuencia con la que el tema de la tuberculosis aparece en la creación del autor mallorquín, además de reflejar la dura realidad de la posguerra española, cuando la escasa alimentación y las igualmente insuficientes condiciones sanitarias contribuyeron a la propagación de esta enfermedad, también puede tratarse como un eco de las vivencias personales del autor. Y aunque hablando de su novela *El mar*, Bonet se negaba a reconocer el fondo autobiográfico⁸³, parece fuera de dudas que sus experiencias le permitieron conocer las características de la tuberculosis, su tratamiento, sus víctimas y el ambiente de los sanatorios, que recrea con tanta expresividad. En las novelas de Bonet, la tisis aparece como signo de condenación, un “toque del mal” entendido en doble sentido: enfermedad y estigma.

Ningú no se'n recorda, que els condemnats pateixen en nom de molts. [...] Si has d'anar enmig de la guàrdia civil pel carrer, l'equivocació més gran és avergonyir-te'n i caminar amb el cap baix. Davant els grups que s'aturin per veure't passar, davant els remolins de dones, digues: “Hi vaig en nom meu i en nom teu i de tu i de tu, que mateu, que no estimeu Déu sobre totes les coses, que robeu, que no santifiqueu

⁸³ En una entrevista decía: “*El mar* [...] no és autobiogràfic. En realitat, jo al Cubet m'ho vaig passar bomba. Sí! Mai no estaré tan bé! Com que no havia de fer llit, perquè no tenia febre, com que podia passejar tot el dia... Allí no es parlava de la mort” (Coca, 1981: 21).

res". Un detingut és una cosa molt important. Caure malalt també és ser detingut. I ser tarat també (1995a: 214-215).

En *Judes i la primavera*, la enfermedad —la tuberculosis— es un tipo de condena, que convierte a los que la padecen en víctimas sacrificadas en nombre de los demás. El condenado consigue rasgos mesiánicos, de aquel que muere por el bien del pueblo o de los prójimos. Su crimen, aunque tenga la apariencia de un acto individual, en realidad, posee una dimensión colectiva, es obra de todos, según leemos en *Míster Evasió*:

Cap al final del partit, jo anava ja a fer carn: l'envesteixo amb el cap al coll i li planto la bota al ventre. [...] El cap i la punta de la bota sovint no són nostres, saps? Vés a saber de qui són. "Meus" potser no. "Nostres" prou saps tu que sí. Fem les coses entre tots. El mal personal, Frigola, sovint no és res més que una crònica de diari sobre la guerra mundial (1995b: 45-46).

En su estudio de la enfermedad entendida como metáfora, Susan Sontag observa que a partir del siglo XIX, mientras se difunde el convencimiento que la enfermedad puede curarse en lugares y climas considerados como más salubres y benéficos, la tuberculosis convierte al enfermo en un *dropout* (1978: 33), un "rezagado, un vagabundo en busca de un sitio sano. A partir del siglo XIX la tuberculosis se convierte en otra razón para el exilio, para una vida sobre todo de viajes" (Sontag, 1981: 51). A la vez, se considera como una tara:

Pero la tuberculosis era aterradora no sólo por contagiosa [...] sino como «mácula» aparentemente arbitraria e incommunicable. Y para la gente era posible creer que la tuberculosis [...] denotaba algo singular en el enfermo [...]. Por mucho que se achacara la tuberculosis a la pobreza y el ambiente insalubre, se pensaba no obstante que para contraerla hacía falta cierta predisposición intrínseca (1981: 59-69).

Esta disposición interna a la que se refiere Sontag se relaciona sobre todo con una debilidad psíquica del paciente⁸⁴. La tuberculosis se

⁸⁴ Sontag cita una carta del año 1920 dirigida por Kafka a Milena: "«Estoy mentalmente enfermo, la enfermedad de mis pulmones no es más que el desbordamien-

percibe como una suerte de “enfermedad del alma”, que aniquila la voluntad de vivir (1981: 29 y 38). Padecer tuberculosis implica culpa: predispuesto a contraerla, el enfermo es en parte responsable de su dolencia.

A la vez, Sontag llama la atención sobre el rechazo de la ciudad, que se manifiesta en el imaginario colectivo sobre la tuberculosis. Este motivo llega a expresar la falta de satisfacción por la sociedad y el conflicto entre el individuo y el grupo:

Las enfermedades maestras, como la tuberculosis y el cáncer, son más concretamente polémicas. Se las usa para proponer nuevos criterios de salud individual, y para expresar una insatisfacción por la sociedad como tal. [...] [L]as metáforas modernas sugieren que hay un profundo desequilibrio entre individuo y sociedad — la sociedad concebida como antagonista del individuo. Las metáforas patológicas sirven para juzgar a la sociedad, ya no por su desequilibrio sino por su represividad. Aparecen una y otra vez en la retórica romántica, que contrapone el corazón a la cabeza, la espontaneidad a la razón, lo natural a lo artificial, el campo a la ciudad.

Cuando a principios del siglo XIX apareció el invento de viajar a climas mejores como tratamiento de la tuberculosis, las metas que se propusieron fueron de lo más contradictorias. El sur, las montañas, los desiertos, las islas — la propia diversidad delataba un factor común: el repudio de la ciudad. En *La Traviata*, tan pronto como Alberto gana el amor de Violetta, la saca de esa París perversa y malsana y la lleva al saludable clima campestre. Consecuencia: una cura instantánea. Y el que Violetta renuncie a la felicidad implica el abandono del campo y el regreso a la ciudad, en donde queda sellado su fatal destino, vuelve su tuberculosis, y muere (1981: 110–111).

Analógicamente, en *Judes la primavera*, Barcelona es un espacio tarado, un espacio de muerte. Siendo escenario del fracaso de Salvador

to de mi enfermedad mental»” (Sontag, 1981: 84). En el dietario de Katherine Mansfield, también enferma de tuberculosis, encontramos una insinuación parecida: “Antes de recobrar la salud, tengo que curar mi alma” (Mansfield, 1994: 180). El original inglés es incluso más expresivo: “I must heal my Self before I will be well” (Mansfield, 1962: 295).

y de su estigmatización, que lo acercarán a la figura Judas, se presenta como lugar de caída y de condenación. Es al sanatorio situado en una montaña de 572 metros, como precisa el texto —es decir, fuera, o por decirlo así, “encima” de la ciudad— adonde Salvador irá a curar su enfermedad. Por otra parte, el proceso de aprendizaje del protagonista, que lo conduce a Barcelona en el sentido físico, y al suicidio en una dimensión existencial, empieza en otra ciudad, Palma de Mallorca, donde inicia estudios en el seminario⁸⁵. De entrada, la descripción de Palma, a la que llega el joven protagonista, parece remitir al modelo de la oposición tópica entre la ciudad y el campo:

Oh, l'arribada a la ciutat! En ser a l'estació, les efes multiplicades de les màquines que arribaven dels pobles o feien maniobres, entrecreuament dels cables en l'aire, les vies, els edificis, que n'eren d'alts!, amb rètols penjats als balcons, els cotxes, el clàxon dels cotxes, els tramvies, la campaneta dels tramvies, la quantitat de gent que passava per les voreres del carrer i la ciutat gran, alegre, rica, et feren oblidar el poble [...] (1995a: 57).

Pero en *Judes i la primavera* la oposición entre el campo y la ciudad es aparente, de manera que el tópico no llega a revelar aquí su estructura semántica completa. El campo, considerado tradicionalmente como un mundo natural y saludable, y asimismo contrapuesto a la urbe corrupta resulta tan insatisfactorio como la ciudad misma. En ninguno de los dos Salvador consigue realizar su misión mesiánica, ambos contribuyen a su acercamiento a la figura de Judas. Y es en medio del escenario campestre donde el protagonista pondrá fin a su vida, ahorcándose de la rama de un algarrobo. Pues Salvador es un maldito, recusado tanto por la comunidad humana como por el mundo natural. La destrucción de la estructura tradicional del tópico resalta el carácter absoluto del rechazo del personaje, condenado a no encontrar en ninguna parte un lugar que le

⁸⁵ Al igual que Salvador, el protagonista de su novela, Blai Bonet ingresó al seminario de Palma. Más tarde, abandonó los estudios a causa de tuberculosis (véase Roselló Bover, 1987: 9-10).

pertenezca. “Salvador [...] mor perquè no hi ha al món un lloc per a ell” (Pons, 1993: 164).

Volviendo a la característica de la ciudad (de Barcelona) como “espacio tarado” vale la pena llamar la atención sobre la técnica de su representación. Si el paisaje campestre está bosquejado con unas pinceladas pausadas, el retrato de Barcelona tiene un carácter que se diría “impresionista”. Es un collage de *snapshots* rápidos y fugaces:

Vares beure ginebra, al Núria, al Cau Ferrat, al Cosmos, a Los Cabales, al Venezuela. Els genolls et tremolaven de cansament. Bar Java. La sang et pegava als polsos. Bar La Cucaracha. La nit et folrava. Bar La Pilarica. La nit t'omplia de líquens. Va ser una sensació. Bar Sisco Segas. Els carrers empedrats, estrets. Les meuques joves. Les meuques decrepites. Els nois de bordell. Cames de fusta. Coixos amb crossa. Senyorets *zape*. Invertits miserables. Homes solitaris i de cara verda. Embriacs recolzats al bar. Allargats enmig del carrer. Arrebatats a una cantonada. Polícies amb les mans a l'esquena. Polícies amb la porra a la mà. Polícies acompanyant fúrcies joves a casa. Malcarats amb una cicatriu de la boca a l'orella. El policia enraonant bonament amb el patró del bar. Uns nois de cabell llarg davant un mostrador d'anticonceptius. *Habitaciones. Habitaciones.* Un gat gras. *Habitaciones.* Uns gats magres. *¿Me invitás a una copa de menta, amor?* Els gats de les finestres. La pudor de l'anís. *Habitaciones.* El tuf del vi negre. *Habitaciones Madame.* Les gambes estantisses damunt el taulell. *Lava-jes.* L'alcohòlic vell en un racó. La plata de pebre morró sota la bombeta de vint-i-cinc. *Practicante.* El cartell de toros a la paret. *Habitaciones.* La mossa sana i arromangada, dreta a la cantonada. La roba estesa als balcons. *Habitaciones.* La galleda de les escombraries llançada al carrer a un grup que armava xivarri. Bar. El soldat nord-americà que espera a la cantonada. Les guitarres darrera els vidres entelats de blanc d'Espanya. Bar. Els gats. *Practicante.* Els ulls que demanen. Els ulls que vigilen. Els ulls que dubten. Els ulls que cerquen. Els ulls que ja no cerquen. *Habitaciones.* El carrer de les Tàpies. El carrer de Robadors. El carrer de les Arrepentides. Parelles. Parelles. Parelles. Parelles de policia. Els practicants drets damunt el portal. Les cares fredes. El bigoti retallat en els rostres anèmics. La vomitada damunt la vorera (1995a: 187-188).

La descripció reflecta la disposició anímica del protagonista, en particular, el estado de perdició que experimenta. El ritmo pa-

roxístico del fragmento citado bien puede leerse como indicio de sensaciones fisiológicas —mareo o estado de aturdimiento producidos por la embriaguez— pero, a la vez, representa las vivencias de un ser que, como un animal acosado, no encuentra vía de escape de la trampa en la que ha caído. Esta sucesión “diabólica” de imágenes que desfilan a ojos o en la mente del protagonista también hace recordar un fragmento, citado arriba, que presenta a Judas atravesando la ciudad de Jerusalén: “Quan travessava els carrerons atapeïts, fou quan Satanàs entrà vertaderament dins ell”.

2.4. Barcelona, ciudad del sacrificio

La novela *Míster Evasió*, a cuyo comentario estoy pasando ahora, se presenta como una suerte de continuación de *Judas i la primavera*. Por un lado, desarrolla unas parecidas líneas y técnicas de reflexionar sobre la realidad sociohistórica inmediata, tratada como un punto de partida para sacar conclusiones generales acerca de la naturaleza humana; esta tendencia debe tratarse como una constante en la narrativa bonetiana. Por otra parte, recurre también a los procedimientos estéticos ensayados previamente en *Judas i la primavera*:

L'autor ha comentat que, a l'hora d'ordenar la seva obra completa, situaria *Míster Evasió* a continuació de *Judas i la primavera* per ressaltar els vincles entre les dues obres. I X. Lloveras confirma que «qualsevol lector mitjanament conscient pot veure que *Míster Evasió* és una novel·la perfectament lògica després de *Judas...* i que no constitueix cap sorpresa. No hi ha cap trencament: el món de *Míster Evasió* és la Barcelona fugaç que surt al final de *Judas*». El creixement d'aquest corpus no és, doncs, horitzontal, sinó multidireccional: no hi ha allargament, sinó dilatació (Pons, 1993: 78).

Refiriéndose a los elementos comunes a las dos novelas, el fragmento acabado de citar evoca la pintura de una “Barcelona fugaz”. Efectivamente, el retrato de Barcelona ofrecido en *Míster Evasió* se sitúa

en una misma línea estética de fragmentación que ya hemos contemplado en *Judes i la primavera*. Antes de pasar a su comentario, observemos que aparte de los espacios urbanos, en *Míster Evasió* se evocan también ambientes rurales. Marc, el narrador, “reproduce su vida” (según la fórmula empleada en el texto) empezando por su infancia pasada en Calella de Palafrugell, donde era conocido como “hijo de carpintero”, “[c]om el Crist” (1995b: 14), referencia que, obviamente, no deja de tener su peso en el marco de la reflexión bonetiana. Sin embargo, y analógicamente a lo que ya se ha observado en la novela anterior, los escenarios campestres no llegan a cumplir la función que les atribuye el tópico. La trama concebida en forma de viaje justifica el carácter fragmentario de la presentación de los espacios e implica que éstos se organicen en forma de cadena y no como grupos opuestos unos a otros. Barcelona, por su parte, se presenta por dos vías distintas: como escenario en el que ocurren los acontecimientos de la vida de Marc y en una suerte de panorama de la ciudad que prepara el protagonista, basándose en trozos de textos históricos y literarios o bien extrayendo la información de sus propias conversaciones o de las historias de otros personajes. La técnica empleada en la pintura del espacio barcelonés, que armoniza perfectamente con la estética de fragmentación visible en la composición de la totalidad del universo novelesco, es caracterizada por Arnau como la de “successives preses de consciència” (en Bonet, 1995b: 7).

El panorama de la ciudad preparado por el protagonista tiene la forma de un *collage*, que se presenta en el capítulo cuarto de la novela con el título “Descripció de Barcelona, feta per lo discret e vagamón Marc Esquert, xarnego «Cataloniae et amoris causa», dit «lo fill del fuster»”. Su composición está vertebrada en tres escenas que evocan indirectamente la historia de la delación de Jesucristo por Judas y la Pasión, reubicándolas en el espacio de Barcelona:

- El Crist s’ha desmaiat.
- On?
- A Barcelona. Dintre de l’església de Sant Ildefons.
- El Crist de l’Eixample o el *Xinú*, però?

- El de l'Eixample, suposo. El Crist del *Xinu* encara no s'ha perdut al temple (1995b: 78).

Esta escena abre el *collage* y, ya de entrada, llama la atención a la temática del martirio y la traición situándola en un contexto histórico, concreto y actual. A la vez, recuerda un diálogo de *Judes i la primavera*:

- Saps qui ha vingut amb tren?
- Qui?
- Salvador. Ha vingut de Barcelona (Bonet, 1995: 13).

En la segunda escena de la serie se habla de la detención de Jesús Serrahima:

- Han detingut el Jesús.
- Quan?
- Ara mateix. Travessava la plaça de Sant Jaume enmig d'un grup. Anaven cap a la via Laietana.
- Em dono per la pell, si no ha estat una *xivatada*.
- Qui pot haver estat el malparit?
- Algú que l'entenia.
- Ningú no el comprèn.
- Nosaltres no. El marroquí l'entenia, deia ell.
- Aquest? Per què?
- És com l'han fet. Li sap greu i vol viure, però.
- Amb la mena de vida que porta, un dia el marroquí es penjarà (1995b: 83).

La detención de Jesús Serrahima, delatado por el estudiante marroquí —el cual en otro momento reconoce su culpa y de quien se dice que acabará ahorcándose— actualiza la traición de Judas y la Pasión de Jesús en el cronotopo de la Barcelona del período de la dictadura. El apresamiento se ha realizado “ahora mismo”, en la plaza de Sant Jaume, el emblemático escenario de manifestaciones de carácter patriótico y nacionalista. La tercera escena refuerza la analogía entre los dos contextos —el bíblico y el barcelonés— situándola en el marco de la temática del martirio:

- Jesús encara és a prefectura.
- Què pretenen amb un interrogatori tan llarg?
- Encara no l'han interrogat. La fitxa i prou.
- Has parlat amb el guàrdia de torn?
- És bona persona. És un dir. M'ha dit que Jesús li havia fet com pena [...] (1995b: 86).

Aparte de las referencias a la traición de Judas y la detención de Jesucristo actualizadas en el espacio barcelonés (y recuérdese, en este mismo sentido, que en *Judes i la primavera* el relato principal tenía por marco temporal la Semana Santa), el *collage* integra también fragmentos de las obras de Ramon Llull: el *Llibre de Blanquerna* y, en particular, el *Llibre d'Amic i Amat*, una descripción del camino del amor místico. La selección de los fragmentos de la obra luliana realizada por Bonet subraya la aspereza de los trabajos que debe realizar el alma para llegar a la unidad con su Creador. El éxito de su empresa depende de sus capacidades amorosas:

Digues, amic. E dix l'amat: Hauràs paciència, si et doble tes langors?
 - Hoc, enc que em dobles mes amors. [...]
 Les carreres per les quals l'amic encerca son amat són longues, perilloses, poblades de consideracions de sospirs e de plors, e il·luminades d'amors (1995b: 88 y 89).

En este momento vale la pena recordar que el *collage* como composición artística basa su potencial creativo en la tensión que aparece en las juntas entre diferentes fragmentos que lo crean. Éstos pasan a formar parte de una nueva realidad artística y asimismo se resemantizan (véase Nycz, 1995: 196); no "olvidan", sin embargo, los sentidos de los que fueron portadores en el contexto de origen. La tensión que se produce entre los fragmentos que forman el *collage* debe una parte de su fuerza a aquel "pasado" semántico de cada uno de sus componentes. En la descripción de Barcelona en *Mister Evasió*, el contraste entre los diálogos pertenecientes al ciclo de la detención de Jesús (Serrahima) y los fragmentos de *Llibre de Amic i Amat* luliano convierten el cuadro en un espacio dramáticamente desgarrado entre alevosía y deseo de unidad. Esta tensión aumenta

con la aparición de otros fragmentos de la composición: la voz del marroquí que reconoce el acto de traición; un documento referente al funcionamiento de los mataderos urbanos, que evoca simbólicamente y por asociación el tema del sacrificio y de la ofrenda ritual; un fragmento de la historia de los judaizantes barceloneses, que plantea la cuestión de la traición y del castigo; o también una reflexión que relaciona directamente la noción de la culpa con el tema de Cataluña:

L'home de la nostra època, tal com l'ha deixat la història, és digne del cor de l'Home. I és ara precisament quan tothom despara, empresona, apedrega. Precisament ara, tothom llança la primer pedra, noi. I és que, sobretot la gent subestructurada, creu estar neta de pecat. I llança la primera pedra. També a Indo-xina, a Algèria. No és pas per ganes de llançar el roc. És perquè, fort com un atac d'apèndix, senten que estan nets de culpa. Catalunya, noi, mai llançarà cap pedra. Es limitarà sempre a escriure amb un dit a terra (1995b: 91-92).

Debatiéndose entre la traición y el anhelo de unidad, la Barcelona de *Míster Evasió* es un espacio marcado por el sentimiento de culpa. En la pintura de los lugares que marcan la vida del narrador se observan otros desfases dramáticos. El camino que lleva del colegio de monjes de Bonanova al Somorrostro, adonde los alumnos se dirigen los domingos para catequizar a los niños, pasa, significativamente, por la Rambla. Encontrarse allí significa sumirse en una vida alejada del ambiente alambicado y desrealizado del colegio, estar en un espacio de transición hacia el infierno del Somorrostro o el *ghetto* del *Xinu*, donde convergen los aspectos más vergonzosos de la sociedad: el incesto, la prostitución, etc. En este entorno el ser humano se ve reducido a un estado bestial, se convierte en un animal, condenado a pasar su vida en la ciudad:

La muntanya de Montjuïc era mala ombra per a aquella gent, genteta, gentussa, animals, més fills de Déu que no pas jo, perquè els han pres les oportunitats de ser persona, sants de mal any, de renecs més comprensibles que processons que van per fora, que em perdoni Jesús de quan jo era nen de primer divendres, homes, dones, nens, tot de nens

que, a més d'haver-se de morir, ja està be!, estan ficats, es mouen com cucs dins formatge de mala llet: una ciutat (1995b: 67).

Dentro de este paisaje de pecado y culpa trazado por Bonet encontramos, como elemento integrante del *collage*, un documento que se refiere directamente a la prohibición de la lengua castellana en el ámbito público. Este dispositivo lo mencioné en el capítulo anterior en calidad del mecanismo de culpabilización de la lengua y la cultura catalanas aplicado por las autoridades franquistas. La diatriba contra el empleo del “idioma provincial” en el espacio público, redactada, desde luego, en castellano, no carece de efecto grotesco:

Unos [carteles] expresan muy mal el concepto que formaron sus autores al extenderlos; otros, en idioma catalán, irregular en un público de una ciudad de España, cuyo idioma nacional es el castellano; y los más son oprobio de la buena ortografía española. Más de una vez, por curiosidad se han discurrido las calles en busca de rótulos que se leen en sus tiendas, mostradores y anuncios para reírse de ellos y glosarlos. ¿De cuántas maneras no se ve escrito el CHOCOLATE? En unos leemos XOCOLATE, en otros XOCOLATA, escritos con x, y otros con j, y algunos que dicen CHOCOLATE FINA, o AQUÍ SE VENDE DE CHOCOLATE, han dado lugar a ridículas conversaciones, que sin duda, como nos deslucen, nos afean [...] Y otro en la mesa de una lechera que en idioma provincial dice así LLET DE SANT GERONI (1995b: 92-93).

Parece que en un contexto parecido hay que ubicar la mención del Fossar de les Moreres, aparecida en otro fragmento del *collage*. Se trata de un lugar de memoria relacionado con los acontecimientos que se remontan al asedio de la ciudad en los años 1713-1714. El asedio que duró más de un año fue particularmente sangriento: según afirma Balcells (2004: 507), les costó la vida a unos siete mil defensores y ocasionó la destrucción de una tercera parte de las casas en la ciudad. Resina (2005: 87) proporciona unos datos diferentes —una cuarta parte de los edificios habrían sido afectados por los bombardeos— pero a la vez menciona las demoliciones posteriores a la rendición, realizadas por los mismos barceloneses conforme a la orden de los vencedores. La caída de Barcelona durante la

Guerra de la Sucesión, la entrada de las tropas francesas y la imposición de una nueva legislatura conocida como Decreto de Nueva Planta, sellaron el final de las instituciones tradicionales catalanas y dieron comienzo a un período de combate contra la memoria nacional. En consecuencia, “[e]n 1715, el Consejo de Castilla recomendaba para el gobierno del Principado la aplicación de los medios «más robustos y seguros, borrándoles de la memoria a los Cathalanes todo aquello que pueda conformarse con sus antiguas abolidas constituciones, ussáticos, fueros y costumbres»” (cit. en Resina, 2005: 86). El Fossar de les Moreres, donde fueron sepultados los defensores de la ciudad, rememora la época del gobierno autónomo en Cataluña y, a la vez, pone de manifiesto la represión de una parte del pasado nacional, “enterrado” en el sentido tanto literal como figurado; para Resina, el lugar conserva “los restos de una realidad que secunda plenamente el relato del drama diferencial” (2005: 87). La proscripción de la memoria colectiva tuvo visos de un castigo o una represalia impuesta a los “culpables”⁸⁶ y con este sentido, parece, el Fossar de les Moreres llega a integrar el paisaje de Barcelona en *Míster Evasió*. La evocación de este fragmento de la historia de la capital catalana no parece casual, pues las consecuencias que sufrieron los defensores de la ciudad en el siglo XVIII recuerdan vivamente las medidas tomadas por los vencedores de la contienda nacional en el siglo XX:

En tot cas, l’Onze de Setembre suposà una desfeta només comparable a la de 1939. La repressió abastà tots els àmbits i es materialitzà en forma d’execucions, empresonaments, desterraments, depuracions i segrests de béns. Les institucions catalanes, encapçalades pels Tres Comuns van ser dissoltes. També ho van ser els consells municipals, les

⁸⁶ El discurso de culpabilización llegó a expresarse en términos directos y explícitos: García-Espuche (2002: 38) cita las palabras con las que el duque de Berwick, comandante de los ejércitos francés y castellano en la guerra de 1713-1714, se refiere a los defensores de Barcelona en términos de “perversos humanos”. Estas palabras están en una extraña sintonía con el discurso de la primerísima posguerra española: “Barcelona, una «población enferma moral y políticamente» (Serrano Suñer *dixit*), debía ser tratada «con todos los cuidados que requiere un enfermo»” (Amat, 2007: 79).

milícies urbanes, les universitats i totes les institucions representatives. Entre altres pràctiques, van ser prohibides la tinença d'armes (fins i tot armes blanques), la correspondència amb els territoris dominats per Carles III o la publicació d'obres sense censura prèvia. L'exili es va nodrir amb una xifra situada entre 25.000 i les 30.000 persones. El país va patir una militarització obsessiva. A Barcelona, per exemple, l'exèrcit ocupà els espais tradicionalment militars (Montjuïc, les muralles, les Drassanes i altres edificis menors), expropià per a ús propi alguns dels edificis més grans i emblemàtics de la ciutat (com la Universitat, a la Rambla dels Estudis) i es féu construir la gran Ciutadella militar que, durant un segle i mig, controlà directament la vida urbana (Alcoberro & Camprubí, 2008: 24)⁸⁷.

2.5. Hombre de posguerra en su cronotopo

La Barcelona de *Judes i la primavera* es una ciudad concreta, enmarcada en un contexto histórico preciso, y a la vez una "ciudad

⁸⁷ Hoy en la plaza del Fossar de les Moreres se encuentra un monumento dedicado a los defensores de la ciudad que murieron durante el asedio, erigido según el proyecto de la arquitecta Carme Fiol en los años 1988-1989 y completado en el año 2001. El texto de Bonet, que evoca algunas disposiciones administrativas concernientes al destino de la zona del Fossar, tomadas en diferentes momentos de la historia, cobra una rara expresividad y actualidad a la luz de la polémica suscitada por el descubrimiento de los restos arqueológicos en el sector del Born (barrio de la Ribera) y las recientes exhumaciones de las fosas comunes tanto en Cataluña como en otros lugares de España. En 2002 se descubrieron bajo el suelo del mercado del Born fragmentos de objetos de la vida cotidiana de la época del asedio de 1713-1714 y de los derrumbamientos que siguieron a la victoria de las tropas de Felipe V. La polémica que siguió a estos hallazgos confrontó a los partidarios de la conservación de los vestigios del pasado con los que apoyaron el proyecto de la construcción de una biblioteca estatal en el mercado. Al final, los restos fueron conservados. En cuanto a esa discusión, véase Resina (2005) y Menéndez i Pablo & Pastor i Batalla (2002). Castiñeira analiza la topografía nacional catalana en el contexto de la problemática de lugares de memoria y considera la Ciutadella de Barcelona, el Fossar de les Moreres, el mercado del Born y el castillo de Montjuïc como "«lugares de vergüenza», de muerte, de humillación y de aflicción, reconquistados después simbólicamente como monumentos a la vida" (2005: 55).

parabólica”, donde, se escenifica el drama de la vida humana. En esa unidad que es el texto literario los dos planos no son, en ningún caso, separables: la Barcelona bajo el régimen franquista es, a la vez, la ciudad de la frustración del proyecto mesiánico y de la traición, y adopta sus sentidos. La imagen de la “ciudad parabólica”, por su parte, es construida sobre la base de la representación de una realidad ficcional reconocible y referencial. Gracias a esta compenetración de los planos, las derrotas de Salvador y otros personajes consiguen cierta representatividad de los destinos humanos en la sociedad tras la Guerra Civil o incluso se proyectan más allá de este marco. Por otra parte, como ya hemos dicho, la narración en segunda persona, presenta a los protagonistas como a unos acusados, puestos delante de un tribunal en espera de la sentencia. Esta categorización atañe al ser humano bajo el régimen y subraya el estado y el sentimiento de culpa que impregna las historias de los personajes, de los cuales cada uno tiene algo de que ser acusado y/o acusarse. Si el único que parece libre de culpa es Manuel, el sacerdote, éste, justamente, es el que mejor se da cuenta del fracaso de su misión de inculcar valores morales en el pueblo. Su fracaso llega a ser su maldición, por lo cual él también pasa a engrosar las filas de los “condenados”, afectados por un “mal” del alma...

Ahora bien, el acercamiento entre los destinos de “salvador” y “judas” se realiza también gracias al proceso de dignificación de la figura del condenado y acrecienta la ambigüedad de esas dos figuras. Hemos visto cómo en *Judes i la primavera* al condenado y al enfermo se les atribuye una función mesiánica. En *Míster Evasió*, el cáncer que padece el doctor Bofill llega al rango de un sacrificio y se sacraliza por asociación con el cuerpo de Jesucristo:

Teresa, ahir el meu ajudant, el noi marroquí que et vaig presentar, em féu una radiografia. La vaig revelar jo mateix. Tinc un càncer s'estómac. Un cop revelada la ràdio, l'he feta trossos. Amb els dos dits que empren els sacerdots per a agafar l'hòstia, ha [sic] extret el fragment on hi havia la taca. Hi he pronunciat a sobre el nom de Jesús (1995b: 96).

Si el cuerpo del doctor Bofill está invadido por el cáncer, la colectividad de la que forma parte el personaje padece otro mal, que es consecuencia de la guerra: “La veritable destil·lació de la guerra es recull quan ha arribat la pau. Quan, a l’hora de fer el bé, sentim el mal com una estructura que ens organitza la vida” (1995b: 101)⁸⁸. Y aunque *Mister Evasió* no identifica explícitamente el cáncer con aquel mal que consume a la sociedad de la posguerra, también en este caso la asociación entre esta enfermedad —que el imaginario popular hace extenderse por el cuerpo del enfermo en forma de una red que acaba por subyugarlo y ahogarlo⁸⁹— y la “estructura del mal” parece inevitable. En las novelas de Bonet, la sociedad (barcelonesa, mallorquina...) está caracterizada genéricamente como una “sociedad de la posguerra”, dominada por el mal que tiene sus raíces en el conflicto bélico anterior⁹⁰. Y no deja de ser curioso que, a la luz de la sacralización referida en el fragmento acabado de citar,

⁸⁸ En *El mar* (1958) leemos: “Vertaderament, la guerra comença després del *desfile* de la pau” (1988: 233–234).

⁸⁹ Dice Sontag: “Las células cancerosas, según los manuales, han violado el mecanismo que «restringe» su proliferación. (La proliferación de las células normales está «autolimitada» gracias a un mecanismo llamado «inhibición de contacto»). Al ser células sin inhibiciones, las células del cáncer proliferan y se superponen de manera «caótica», destruyendo las células del cuerpo, su arquitectura, sus funciones” (1981: 95–96). Y en otro momento añade: “Comparar un hecho o una determinada situación política con una enfermedad equivale hoy día a achacar una culpa, a prescribir una pena” (1981: 123).

⁹⁰ En *El mar* encontramos estas mismas secuelas estigmatizadoras de la guerra. Massot i Muntaner escribe: “Un dels protagonistes de l’obra, Manuel Tur, deixa ben clar que «l’obsessió per la sang de Crist, per la Passió, per Satanás, el parlar veloçment com si m’encengués, ésser viu i mirar com si fos un enterrat» li venia d’«aquell any, a l’agost», és a dir —i els mallorquins del moment ho havien d’entendre de seguida— el 1936, any de l’*Alzamiento Nacional*, i el més d’agost, data de l’expedició de Bayo, de l’arribada del *conde Rossi* i de l’inici dels afusellaments indiscriminats” (2002: 284). En *El mar* leemos también pasajes que relacionan el mal de la guerra con la tuberculosis que padecen los protagonistas: “Després d’això, tu, i d’altres us posàreu malalts; era som si llavors començàs la guerra per a vosaltres. [...]. Era la guerra que venia després de la pau, aquesta guerra que penetra en la terra, crea coves absurdes i excita la luxúria. Com el mar” (Bonet, 1988: 224).

este mal se presenta como una prueba o un sacrificio y como tal puede adquirir unas capacidades redentoras.

Notemos también que la referencia al espacio del sanatorio de tuberculosis en *Judes i la primavera*, elevado en una montaña, como se ha dicho, les confiere unos sentidos nuevos a la misión salvadora y el fracaso del protagonista. La “tierra baja” —valga un término de estirpe modernista, tan presente en el imaginario artístico catalán— y la montaña se presentan como partes de una misma estructura. El descenso de Salvador hacia la “tierra baja”, donde morirá, recuerda la encarnación del hijo de Dios, venido al mundo: “Nadie ha subido al cielo sino el que bajó del cielo”, leemos en el coloquio de Jesús con Nicodemo (Jn 3, 13). Por otra parte, simétricamente, la imagen de Salvador-Judas mirando hacia el cielo en el momento del suicidio anula la distancia entre los dos espacios. Al asociarse con la muerte de Jesucristo evoca la simbología compleja de la cruz, capaz de reconciliar dos acciones opuestas que se realizan según el eje vertical: el descenso y la subida, el rebajamiento y el enaltecimiento.

Siendo escenarios de una vida particular e históricamente enmarcada que se erige como prueba existencial, los espacios de *Judes i la primavera* consiguen una dimensión más amplia. La anécdota histórica no impide —al contrario, intensifica, al darles una forma concreta y reconocible— la transmisión de sentidos que atañen, básicamente, al drama del ser humano desgarrado entre una misión que constituye la esencia de su vida y la defraudación de los ideales. En este sentido, la historia de la vida y la muerte de Salvador-Judas muestra rasgos afines a lo que Nasilowska (1992: 763) denomina “parabolismo”, entendiéndolo por ello una forma de estructurar la obra, capaz de potenciar la producción de sentidos superpuestos y polisémicos, en particular los que remiten a la problemática general de la existencia humana. La crítica literaria actual tiende a considerar la parábola en un sentido amplio, atribuyéndole nuevas funciones y superando la lectura didáctico-moralista tradicional de este género. El “parabolismo” expresa la capacidad del texto literario de desarrollar una actitud compleja hacia la realidad, que no se somete a reducciones o exégesis unívocas, proporcionadas por la parábola

convencional⁹¹. En *Judes i la primavera*, la elección del tipo de personaje, un “ingenuo” cuyo proceso vital analiza el narrador, propicia la constitución de la estructura parabólica. Los escenarios en los que se desarrolla la historia de Salvador —el pueblo de Hostili, Palma de Mallorca y Barcelona— son catalizadores que potencian y determinan los procesos de formación y de destrucción del personaje. La historia de Salvador no es, pues, un desarrollo “hacia la vida” sino “hacia la muerte”, es decir, el proceso al final del cual el sujeto se da cuenta de que vivir es imposible. Es un aprendizaje negativo que llega a aniquilar al protagonista en el sentido físico, aunque, por otra parte, gracias a los rasgos mesiánicos atribuidos al condenado, su muerte consigue el carácter de sacrificio ofrecido a la comunidad. Dentro de la perspectiva bíblica, sugerida por el texto mismo, la de Salvador es una muerte valiosa, pues “si el grano de trigo no cae en tierra y muere, queda él sólo; pero si muere, da mucho fruto” (J 12, 24). Pons (1993: 174) concluye que “[l]a mort o el càstig dels personatges de *Judas i la primavera* es revesteix [...] de la transcendència d’un sacrifici ritual”. Salvador Morell, un salvador frustrado, encuentra en su condición de reprobado un valor salvífico: su muerte en tanto como rito, es decir, como ofrenda realizada en nombre de muchos, es la única vía de volver a encontrar una relación con la comunidad, de la que, estando vivo, se había sentido enajenado.

El aprendizaje del protagonista de *Judes i la primavera* consiste también en darse cuenta de la fragilidad de la frontera que separa “salvador” de “judas”: es en el marco de la tensión constante, creada por estas dos figuras, donde se debate el ser humano⁹². La

⁹¹ En este sentido, Nasilowska (1992: 763) considera el parabolismo como un rasgo propio de la novela del siglo XX, encontrando sus ejemplos en las obras de Kafka, Melville, Camus, Hemingway, Hesse, etc.

⁹² Sin embargo, no puedo compartir la opinión de Pons, cuando afirma: “Després de Judes, l’anvers i el revers de l’èsser humà seran igualment dignificats, cosa que implica la relativització del pecat, i fins i tot, l’actitud comprensiva envers els crims d’aparença més terrible” (1993: 176). La observación de la dualidad de la naturaleza humana y de una cohabitación de “judas” y “salvador” en el individuo determinado por su circunstancia histórica no necesariamente debe desembocar en una relativización de los valores morales.

inestabilidad de esa frontera inspira precaución a la hora de juzgar al sujeto, pues requiere que su drama se sitúe y se interprete en relación con su “circunstancia” o, dicho de otro modo, en el marco del “espacio de conflicto” que le corresponde. La evocación de este término, empleado por la crítica en el contexto de las obras de Thomas Mann, no es casual (véase Feliksiak, 1990: 61 y 83). La historia, *magistra vitae*, descubre delante de Castorp su capacidad de convertir al ser humano sea en Settembrini sea en Naphta, según la suerte de experiencias a las que lo someta; a la vez enseña prudencia y humildad delante de la naturaleza humana (véase Karasek, 2003: 282). En la novela de Bonet, ese espacio de conflicto se extiende entre los polos representados por “salvador” y “judas”, dos actitudes extremas y paradigmáticas entre las cuales cabe una multiplicidad de tomas de posición concretas⁹³, igualmente determinadas por sus contextos particulares.

Las reflexiones realizadas hasta ahora desembocan en una serie de preguntas que me parecen importantes para la lectura de las novelas bonetianas. ¿Cómo entender la tensión entre Salvador y Judas (o salvador y judas) situada en el contexto de Barcelona y los Países Catalanes tras la Guerra Civil? ¿Hasta qué punto esta tensión describe la realidad de aquella época, marcada por la confrontación entre los vencedores y los vencidos? ¿En qué medida puede servir para diagnosticar el estado de la conciencia de los hombres y las mujeres de aquel momento? ¿Es válido constatar que Bonet los ve como seres ambivalentes, salvadores y judases a la vez, condenados a debatirse en una realidad que frustra cualquier proyecto “positivo” e incita a una trágica renuncia, aunque, paradójicamente, a esta última actitud le concede un valor salvífico para la comunidad?

A estas preguntas, pienso, pueden dárseles sólo unas respuestas aproximadas, resultados de unos ensayos y tanteos que realiza el

⁹³ Es un “espacio humano”, en el que encuentra cabida toda una gama de conflictos y contradicciones que otorgan a la existencia un matiz trágico, como escribe Karasek (2003: 284) con relación a *Montaña mágica* de Mann.

lector siguiendo las pistas que le proporciona el texto. El parabolismo moderno, no obstante cierto afán explicativo, no se plantea ofrecer respuestas inequívocas acerca del ser humano y su mundo; al contrario, enmaraña al lector en una jungla de significados que no pretenden llevar a una conclusión única. Aún así, las preguntas resultan inevitables si consideramos que la narrativa de Bonet, en particular *Judes y la primavera*, no esquiva referencias directas a la realidad de la Guerra Civil —visibles, por ejemplo, en la escena de la primera manifestación de los “milicianos”⁹⁴— ni, obviamente, a los años que siguieron a la confrontación bélica. El recuerdo de la guerra es el mecanismo que potencia el espacio de conflicto hasta el punto de constituirse, según Pons, en “motor dels odís i rancúnies entre els personatges”; la guerra “apareix integrada en els personatges, posseint els seus ossos i devorant les seves entranyes” (1993: 154). En la novela de 1963, la historia relatada pone de manifiesto la prepotencia y la crueldad de los vencedores que encuentran en el personaje del sastre Macià su portavoz más ominoso⁹⁵, la eliminación física de los partidarios de la República representados por el alcalde Pere Canonge, la represión y la humillación sufrida por los vencidos, ejemplificada en la situación de la viuda del alcalde, etc. Partiendo de este conflicto, la novela diagnostica el estado en el que se encuentran los que viven la posguerra catalana, considerándola en su particularidad concreta y, a la vez, como una situación ejemplar. La guerra está a raíz del estado de contradicción en el que se encuentra sumido el “hombre de posguerra”. Al protagonista de *Judes i la primavera* ese residuo de la guerra le resulta intolerable: el suicidio es la prueba infalible de su agotamiento extremo producido

⁹⁴ Massot i Muntaner aclara: “«[M]ilicià» — denominació que realment existia a Mallorca i que, a causa de la seva ambigüitat, Bonet utilitza en lloc de «falangista», que no hauria passat per censura [...]” (2002: 285).

⁹⁵ Roselló Bover (2002: 312) escribe: “Potser quan els lectors de Santanyí varen interpretar que rere don Macià hi havia el retrat de l’escriptor i erudit Bernat Vidal i Tomàs, intuïren que *Judas i la primavera* partia directament de l’observació de figures reals, la qual cosa era reforçada per la precisió de les descripcions geogràfiques. El resultat és una novel·la que comunica al lector una insòlita sensació de realisme”.

por el mal que lo carcome a él y a su entorno. *Míster Evasió*, por su parte, no puede ser más explícito al buscar las causas del mal que atormenta la posguerra en el conflicto que la ha precedido.

Por otra parte, no creo que los dos procesos observados en *Judes i la primavera* —la deriva del destino de Salvador hacia el de Judas y la atribución de una facultad salvífica a la figura del condenado, asociada con Judas— permitan identificar al “mesías” con el “traidor”. Es cierto que sus caminos convergen y sus destinos se compenetran; pero no obstante la complejidad de la relación que se establece entre ellos, no llegan a formar una sola figura. Aprovechando el carácter equívoco de esta relación, Bonet consigue problematizar la imagen de la posguerra barcelonesa, la catalana y la balear, inscribiendo en su contexto tales cuestiones como la vocación perdida, el deber incumplido, el fracaso de la misión considerado como culpa, la falsa religiosidad, el odio, la evasión, etc., ejemplificadas de diferentes actitudes humanas.

Gracias al empleo de la segunda persona narrativa, *Judes i la primavera* de Blai Bonet somete a juicio a todos los personajes, independientemente de su supuesta pertenencia a cualquiera de los grupos: los vencedores, los vencidos, los salvadores, los judases... pues todos están bajo sospecha. El lector, muy particularmente, el lector en la época en la que el texto se escribió y publicó, pudo verse incluido en esta comunidad de culpa y llevarse la impresión que aquí se investigaba también su “caso”. La novela reclama el derecho de juzgar la realidad desde una perspectiva moral y existencial, pero jamás abstracta, pues la historia, al enfrentar al individuo con una serie de situaciones concretas, se presenta aquí como la prueba máxima. El universo en el que vive y muere el protagonista —la Mallorca y la Cataluña de la posguerra— y donde cobran sentido sus actitudes y decisiones, es un cronotopo de culpa. La escisión de la sociedad surgida del conflicto encuentra su reflejo en el interior del individuo, convertido ahora en un ser roto, partido, un “hombre de posguerra”, que ha sobrevivido la contienda, pero lleva su marca fatal. Indeleble.

Segunda parte

**HISTORIA(S)
Y MEMORIA(S)**

1

Una(s) memoria(s) con “fisuras”: *El día que va morir Marilyn* de Terenci Moix

*La ciudad: el marco, la construcción humana,
monótona si se quiere pero como son monótonas
las celdillas de cera henchidas de miel [...].*

MARGUERITE YOURCENAR

1.1. Memoria – historia – texto

Si *La plaça del Diamant* trazaba el proyecto de una(s) memoria(s) alternativa(s), *El día que va morir Marilyn* de Terenci Moix (1943–2003) puede considerarse como la realización de tal postulado. Es aquí donde diferentes memorias se presentan explícitamente en la estructura del texto y desembocan en una polifonía formal y discursiva. De esta forma, la novela de Moix textualiza la problemática de la diversidad de la(s) memoria(s) existentes en la sociedad que ha atravesado la Guerra Civil y el período de la posguerra y ha llegado a la década de los años 60. Triadú escribía, en el año 1982, que la aparición de la novela fue “una data remarcable en l’evolució de tot el període de la postguerra cap a la seva fi” (1982: 222). Efectivamente, publicada en el año 1969 y revisada en 1996⁹⁶, la novela

⁹⁶ Según aclara Cassany, a la hora de revisar su libro, “Moix conscient que la dèria d’explicitar tots els sentits de la narració acabava debilitant-la, retalla amb prodigalitat. Elimina, doncs, passatges discursius, poc funcionals o reiteratius

puede tratarse como una suerte de “obra fronteriza” pues aparece en el momento en el que la dictadura franquista se encuentra en su fase final. Vista desde esta perspectiva, la coexistencia de diferentes formas de recordar el período de la posguerra, presentada en la novela, sella la derrota definitiva del proyecto de homogenizar la memoria con el objetivo de adaptarla a los intereses políticos y nacionales del régimen⁹⁷.

El dia que va morir Marilyn, novela sobre la(s) memoria(s), es también, según el testimonio del autor, un libro que nace de la rememoración del pasado. El capítulo introductorio plantea de forma explícita el tema de los vínculos que unen la literatura con el recuerdo: “la literatura no és gaire cosa més que una recerca del record, i el record la confirmació de l’absurd d’existir” (Moix, 1996: 12). Sobre la implicación de las experiencias personales en la génesis de la novela decía su autor:

Sóc d’una família d’origen menestral, una família que em va inspirar, certament, la família de Bruno a *El dia que va morir Marilyn*; sí, una d’aquelles que a partir dels anys seixanta es va acomodar una mica i va entrar a la petita burgesia. El meu pare sempre ha tingut un negoci de pintura, un negoci que va passar de la fase manual, a començaments de segle, a la contractació d’un parell d’obres amb relacions laborals

—i fins algun de dislocadament distanciador—, així com els que dificultaven seguir el joc dels punts de vista o atemptaven contra la veritat dels personatges” (1996: VII–VIII). En el presente capítulo cito siempre según la versión revisada. No obstante, recurro a la versión del año 1969 de todos los fragmentos que en la edición posterior sufrieron correcciones susceptibles de modificar la comprensión de los contenidos que me ocupan. La novela se redactó inicialmente en español, con el título *El desorden*.

⁹⁷ Fernández, por su parte, analiza la novela de Moix como escritura de una historia alternativa respecto a la historia oficial franquista y el nacionalismo catalán, realizada en referencia a los criterios del género y de la sexualidad: “I present Moix as undertaking an effort to rewrite the history of modern Catalonia, against both the official version of Francoism and the para-official (yet illegitimate and subaltern) version of Catalan nationalism. However, I will argue, Moix’s rewriting of history is a genealogy (in the Foucauldian sense) of Catalan culture, because it seeks to de-essentialize and «de-mythify» Catalan history while giving the body, and its pleasures, sufferings, and desires, a central role in his account” (2000: 15–16).

gairebé familiars. Després va venir el “crack” de la guerra i la misèria dels anys quaranta, jo era petit, però recordo hores molt fotudes, i, a partir dels anys seixanta la cosa es va anar estabilitzant [...]. [A] Plaxtol, vaig començar a escriure allò que havia de ser *El dia que va morir Marilyn*. Sentia una nostàlgia enorme de Barcelona. Aleshores se’m va ocórrer aquesta història del meu món, evocat de lluny. Em sembla que en vaig fer tres o quatre versions... Tota la novel·la està construïda a partir de records personals, però per una qüestió de tècnica els vaig distribuir en els quatre personatges principals: els dos nois, el pare i la mare... De vegades, algun lector tafaner m’ha escrit preguntant-me si jo era Jordi o Bruno. Bé, he de dir que sóc tots quatre (1975: 137-138 y 141).

Y remataba:

[É]s el meu únic llibre en el qual cada capítol ha estat una experiència viscuda per mi. (Fins i tot les descripcions del món de barri d’abans de la guerra, les vaig recollir per transcripció oral: me les contaven els meus pares cada hora de dinar, des que jo era petit [...]). Bé, *El dia que va morir Marilyn* és la meua vida, si no que en comptes de retratar-me en un sol personatge m’he desdoblant en dos —Bruno i Jordi— i, de vegades, en tres i tot (1975: 200).

En el fragmento acabado de citar el autor declara haber recogido por transcripción oral los testimonios de sus padres, que luego se habrían integrado en la novela. Ahora bien, cabe observar que en el texto la exposición de los recuerdos de los personajes consigue rasgos distintos. Ciertamente es que, por un lado, sus monólogos adoptan, en principio, la forma de un fluir de recuerdos presentados oralmente en presencia de un destinatario concreto, Bruno, a quien otros narradores se dirigen de manera explícita. Sin embargo, el lenguaje de los monólogos, por su carácter cuidadosamente elaborado, parece acercarse más bien a la expresión escrita, distinguiéndose, en este sentido, del de *La plaza del Diamante*, que lucía rasgos de la dicción propia de la lengua hablada (la misma narradora, como recordamos, se refería repetidas veces al carácter oral de su presentación). Por otra parte, en *El día que va morir Marilyn*, los actos

de recordar se presentan como pasados (explícitamente en lo que concierne al monólogo de la madre de Bruno: “i tornava a començar, cada diumenge [...]”; Moix, 1996: 24); la reproducción de los monólogos de los padres y de Jordi se realiza entonces con soporte de algún mecanismo de retransmisión, y es lógico y plausible que sea éste la escritura. Llamo la atención a este elemento porque el nivel escrito otorga a los testimonios de los personajes de Moix un carácter esencialmente diferente de los discursos memorialísticos de las protagonistas rodoredianas, encerrados en el dominio de la oralidad. Proveyendo una exposición supuestamente oral de rasgos propios de la escritura, el texto moixiano cuestiona los límites impuestos a las formas alternativas de la memoria —esto es, supera su reclusión en la esfera de intimidad o ámbito familiar—, franqueando una etapa significativa en el proceso de su sonorización.

Reflexionando sobre el lugar que *El dia que va morir Marilyn* ocupa en las letras catalanas que tratan los contenidos de la memoria, observemos que, por otra parte, en la novela no encontramos todavía aquella desconfianza acerca del poder evocador de la memoria y de la palabra que caracteriza la novela histórica reciente (a cuyas características me referiré con más detenimiento en el capítulo siguiente). Dicho recelo nace de la observación de una brecha que se abre, por un lado, entre los hechos históricos y la memoria que los intenta restituir, y por otro, entre éstos dos y el mismo discurso memorialístico. En la novela de Moix, en cambio, los narradores parecen confiados en la capacidad de la memoria y de la palabra para representar y actualizar sus visiones del pasado; los demás mecanismos textuales tampoco la ponen en duda.

El marco temporal de la historia contada en *El dia que va morir Marilyn* abarca el período desde finales de los años 20 hasta los años 60 del siglo XX. La novela está dividida en seis capítulos. El primero desempeña la función de introducción y es aquí donde aparece un narrador que, de entrada, parece calificarse como heterodiegético. Éste relata la vuelta de Bruno Quadreny a Sitges y tiene acceso a los pensamientos del personaje, que se exponen transmitidos por el narrador mismo o en forma de discurso directo intercalado en su

presentación y separado de ella por comillas. De este modo, en la historia se manifiesta otra instancia narrativa —el personaje mismo— que a lo largo del primer capítulo va confundiéndose con el narrador principal y, finalmente, llega a identificarse con él. O, si preferimos, el narrador de esta parte de la novela es Bruno, sólo que al comienzo emplea la forma de tercera persona para referirse a sí mismo, de manera que el lector se da cuenta de la identidad del sujeto sólo avanzado el proceso de enunciación. Tanto es así que en esta parte de la novela la voz de Bruno se impone como la autoridad narrativa principal y sigue desempeñando esta función en los siguientes capítulos, no obstante la aparición de otros narradores que irán tomando la palabra. El orden de intervención es el siguiente: Amèlia, la madre de Bruno, cuyo relato cubre el período de los años 1934–1947; Bruno, con una historia enmarcada entre 1947 y 1953; Jordi, amigo de Bruno, que evoca los acontecimientos del año 1961; Xim, el padre de Bruno, que se refiere a los años entre 1928 y 1962; otra vez Bruno, que recuerda los sucesos del año 1962 (en el capítulo “Els cadells”, que cierra la novela y tiene el valor de toque final). La aparición de Bruno entre otros sujetos monologantes puede crear la impresión de que todos los narradores gozan de un estatus igual; aunque, por otra parte, ya la frecuencia misma con la que este personaje llega a tomar la palabra es la prueba de que su voz tiene un papel privilegiado en la estructura narrativa de la obra. Efectivamente, la igualdad de los sujetos narrantes es aparente: las partes del texto que sonorizan la voz de Bruno no sólo dominan cuantitativamente sino que, además, éste interviene constantemente en los discursos de otros narradores para comentarlos, poner en duda afirmaciones que en ellos se formulan, hacer preguntas, etc. Las narraciones de otros personajes están, en práctica, controladas por el narrador principal e incluidas en la estructura de su propio discurso. En resultado, un fragmento de la historia de Barcelona y Cataluña, que componen las diferentes narraciones completándose unas a otras, está reinterpretado desde el punto de visto de (la generación de) Bruno. En este sentido, *El dia que va morir Marilyn* se presenta como una suerte de manifiesto de quienes comenzaban su vida

adulta a principios de los años 60: el autor dedica su libro “a tots els que tenien vint anys el dia que va morir Marilyn”⁹⁸. Asimismo, la muerte de la actriz, acaecida en 1962, llega al rango de una “experiencia generacional”, dotada de significado colectivo e identitario.

A la luz de estas observaciones, el capítulo introductorio puede considerarse como un largo *incipit*, que pone sobre la mesa cuestiones importantes para la lectura del texto. La confusión y la subsiguiente identificación entre el narrador no implicado en la historia —supuestamente “imparcial”— y el personaje de Bruno de entrada tiende a destacar la tensión entre la voluntad de objetividad sugerida por el dispositivo del narrador heterodiegético, exterior a la historia contada, y la subjetividad inevitable de un relato autobiográfico. Pues si el narrador heterodiegético se perfila como dotado de un amplio conocimiento del protagonista (se muestra capaz de penetrar sus pensamientos) y de su mundo, el otro, homodiegético, relata su propia historia, y su conocimiento de la realidad es, por fuerza, subjetivo y limitado. La frontera entre estos dos sujetos organizadores de la materia narrativa se borra y el texto llega a problematizar la “objetividad” e “imparcialidad” en la evocación del pasado. Cuestionada la pretensión de restituir *la* historia, el relato se concentra en activar *unas* memorias.

Tomados en conjunto, los monólogos de los personajes crean una “sinfonía del Tiempo” que, según asegura Moix en la introducción a la novela *Onades sobre una roca deserta*, es el tema principal de la novela: “[...] *El dia que va morir Marilyn* [...] va tenir com a tema principal la simfonia del Temps i els estralls que va provocant en uns personatges que algú va voler autobiogràfics” (Moix, 1985: 9). El término “sinfonía”, que el escritor emplea para caracterizar su novela, proviene del latín “simphonia, y éste del gr. συμφωνία, de σύμφωνος que une su voz acorde, unánime”, y hace pensar en un “conjunto de voces, de instrumentos, o de ambas cosas, que suenan acordes a la vez” (DRAE). En la novela de Moix, sin embargo, la

⁹⁸ “A tots els que tenien si fa no fa vint anys el dia que va morir Marilyn”, en la primera edición de la novela (Moix, 1969: 6).

unanimidad de voces, esto es, un acuerdo entre las diferentes memorias que aquí se presentan parece más bien problemática. Por tanto, me parece más adecuado recurrir en este contexto al concepto de “polifonía”, entendida, siempre según el DRAE, como “conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico”. Este término expresa bien la idea de la diversidad de las memorias presentadas en *El día que va morir Marilyn*; a la vez nos remite al contexto de la polifonía bajtiniana⁹⁹. La visión de más de 30 años de la historia de Barcelona, configurada a partir de unas memorias individuales, es una construcción con múltiples tonos y matices, polifónica, no obstante la ya mencionada función organizadora que tiene la voz de Bruno, que replica, cuestiona, pone en entredicho... dialoga. Las frecuentes intervenciones que éste realiza en los monólogos de otros narradores también destacan un inevitable conflicto entre diferentes memorias y, a fin de cuentas, la imposibilidad de “cerrar el pasado” tras haber llegado a una visión acorde de éste. Pues la memoria tiene una naturaleza “abierta”, dinámica y centrada en el presente, que impide que se le atribuya un carácter “universal”, de acuerdo con la conocida constatación de Nora:

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l’amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L’histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n’est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l’histoire, une représentation du passé. Parce qu’elle est affec-

⁹⁹ Dice Bajtín: “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible” (Bajtín, 2004: 15).

tive et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopant, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensibles à tous les transferts, écrans, censure ou projections. L'histoire, parce que opération intellectuelle et laïcissante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. La mémoire sourd d'un groupe qu'elle soude, ce qui revient à dire, comme Halbwachs l'a fait, qu'il y a autant de mémoires que de groupes ; qu'elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée. L'histoire, au contraire, appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel. La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses (1984: XIX).

La novela de Moix presenta, por tanto, diversas memorias que coexisten en la sociedad catalana en las postrimerías de la dictadura. También plantea el conflicto entre la memoria "viva", individual, y por esta misma razón frágil, puesto que es susceptible a deformaciones y tergiversaciones y "abierto a la dialéctica del recuerdo y la amnesia", en palabras de Nora, y la historia "cerrada" y, a fin de cuentas, "externa", presentada en los "libros extranjeros":

I vosaltres no ho voleu creure! Us preneu a broma el daltabaix que vam passar, dieu que us deformem la història i preferiu llegir-ho en llibres estrangers, d'aquests que només han estat escrits per esverar el turisme explicant barbaritats que mai no han estat certes! (Moix, 1996: 57)

El carácter individual e irrepetible del proceso de recordar lleva a que cada uno de los narradores tenga una visión propia de Barcelona, surgida de una sutil y fascinante amalgama de experiencias personales y colectivas. La subjetividad en el proceso de representar(se) la realidad —y la ciudad, concretamente— es un elemento importante en la reflexión de Moix. A ella se refiere explícitamente en otra novela suya, *Onades sobre una roca deserta*, a la hora de evocar una imagen "mítica" de París, que los catalanes —y no sólo ellos— se habían formado al filo de los siglos. En la lectura de Moix, París

se erige como un mito colectivo, que cada generación vuelve a (re)presentarse a su modo, recontextualizándolo según unas coordenadas nuevas, pero a la vez no deja de ser una experiencia individual o incluso profundamente personal, surgida del sueño y la conmoción:

Per als nostres avis, París havia estat el sinònim d'una frivolitat que hom no podia confessar d'haver contemplat, que era imperdonable d'haver fruit. [...] Per a l'oncle, per al pare, París ja era un luxe al qual calia acollir-se com a evasió d'una postguerra barcelonina tota llòbrega i desesperada [...] (Moix, 1985: 47-48).

Tota mitologia deu ser el resultat d'una necessitat col·lectiva, però també d'una munió de somnis impossibles covats durant molts períodes de la vida total de Mare Història. Realment, aquest París no en podia ser una excepció. Dic "aquest", però... Més aviat hauria de dir tants parisos, tants colpiments que no poden ser iguals —ni remotament semblants— per a cada ànima en cerca de fugida. "Tants" vol dir "molts" (Moix, 1985: 45).

De manera parecida, en *El dia que va morir Marilyn* la confrontación de diferentes relatos memorialísticos no está tratada como procedimiento que tienda a establecer, *a posteriori*, una visión común, "pactada", esto es, una suerte de compromiso supuestamente aceptable para todas las partes. Las cuatro visiones de Barcelona se solapan y se complementan temporalmente pero, presentadas por diferentes narradores, desde posiciones ideológicas diversas, se oponen discursivamente la una a la otra. Las interacciones que aparecen entre diferentes lecturas del pasado desempeñan una función importante en la estructura de aquella imagen de la Barcelona bajo el régimen que proyecta la novela de Moix. Esta observación nos remite a la manera bajtiniana de entender la relación entre diferentes tomas de posición que define el acto dialógico. En las notas "Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski", incluidas en *Estética de la creación verbal*, encontramos este fragmento significativo, que echa luz sobre el proyecto realizado por Moix en su novela:

No el análisis de la conciencia en forma de un *yo* unitario y único, sino el análisis precisamente de la interacción de muchas conciencias, no de

muchas personas a la luz de una sola conciencia, sino de muchas conciencias equitativas y de pleno valor. La insuficiencia, la impasibilidad de la existencia de una sola conciencia. Yo me conozco y llego a ser yo mismo sólo al manifestarme para el otro, a través del otro y con la ayuda del otro. Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia se determinan por la relación a la otra conciencia (al *tú*). [...] Y todo lo interno no se basta por sí mismo, está vuelto hacia el exterior, está dialogizado, cada vivencia interna llega a ubicarse sobre la frontera, se encuentra con el otro, y en este intenso encuentro está toda su esencia (Bajtín, 1999: 327).

Bajtín se refiere aquí a lo que en otro momento considera el objeto mismo de la escritura de Dostoievski: la confesión como “acontecimiento de la interacción de las conciencias” y su “dependencia mutua” (1999: 328). Si aplicamos estas observaciones a la lectura de *El día que va morir Marilyn*, entenderemos mejor el papel que en la visión moixiana del pasado de Barcelona desempeña la frontera. Para mostrar las particularidades estructurales de esta visión nos serviremos de la imagen del caleidoscopio. Este juguete infantil, como se sabe, permite contemplar diferentes combinaciones de figuras, que se van modificando mientras el observador va volteando el tubo. El efecto estético depende de la disposición de las figuras que componen el dibujo, de sus formas y colores, y asimismo, del contraste que crean con las piezas vecinas¹⁰⁰. La visión del pasado de Barcelona

¹⁰⁰ Recorro a la imagen del caleidoscopio porque ésta me brinda la ocasión de destacar el valor del contraste o la frontera entre diferentes partes (piezas) de la composición. Sin embargo, me doy cuenta que la imagen fue utilizada por la crítica literaria también con otros enfoques. Baquero Goyanes (1995: 228-229) se refiere al caleidoscopio para aludir a un juego de posibilidades que puede ofrecer el texto literario y evoca sus aplicaciones en la crítica de la obra narrativa de Proust y Robbe-Grillet. Al considerar que diferentes aplicaciones de una misma imagen no tienen que contradecirse sino que comprueban su potencial riqueza, suscribo la opinión de Baquero Goyanes (1995: 230): “En definitiva se trata, una vez más, de metáforas. Resulta inevitable acudir a ciertas transposiciones para definir determinadas estructuras novelescas. La pretendida visualización de las mismas impone ese lenguaje traslaticio, que podrá parecer más o menos adecuado, según los casos, pero que nos resulta tan imprescindible, a veces, como tantas otras locuciones metafóricas que usamos a diario [...]”.

proyectada por Moix a partir de diferentes monólogos de los personajes tiene una estructura caleidoscópica en el sentido de atribuir un importante papel a las fronteras (entendidas en el sentido bajtiniano), que se trazan entre los discursos y que destacan su diversidad ideológica pero a la vez no impiden que entre ellos se establezca un diálogo. Considerada desde este punto de mira, la historia basada en un postulado de unicidad —por su pretendida aunque nunca conseguida unidad de fragmentos— se parecería a una suerte de Frankenstein, o sea, sería una creación monstruosa. Esto nos lleva, en definitiva, a constatar la “imposibilidad última de todo proyecto totalitario”, en palabras de Zavala. Pues, el “carácter antagónico inmanente del sistema siempre irrumpe”, siendo esto “una de las responsabilidades éticas que supone el carnaval” (Zavala, 1997: 206). En Moix, el panorama del pasado surge de una multiplicidad de memorias y se construye en la frontera entendida “como una intersección constitutiva, un entrecruce vital, no como una división entre bandos, ni dualismo maniqueísta —o sea una problemática de exclusión—, ni una síntesis metafísica, manipuladora de factores neutralizantes” (Malcuzyński, 1991b: 157). La visión de Moix actualiza la pluralidad de las voces responsables de sus discursos, en lugar de buscar una forma unívoca, universal y “cerrada” del pasado, y en este sentido difiere de la “historia” que Nora define en el fragmento citado anteriormente.

Asimismo, en *El día que va morir Marilyn*, la actitud que los narradores toman respecto a los relatos de los demás es tan importante como el contenido de su propio testimonio. En principio, cada monólogo está de alguna manera “claustrado” en uno de los “libros” que componen la novela y, de este modo, se encuentra encerrado en unas fronteras físicas bien definidas. No obstante, los discursos de los personajes se construyen en constante referencia a la palabra ajena. Esta particularidad, obviamente, no implica una reconciliación entre las diferentes tomas de posición ni, mucho menos, una neutralización de contrastes, sino que intensifica la intencionalidad dialógica. Ésta se refleja explícita e incluso materialmente en forma de unas “fisuras” a través de las cuales los discursos se abren uno al

otro. En particular, el texto hace explícita la idea del diálogo que Bruno, el narrador principal, mantiene con otros sujetos. Así pues, el comentario con el que Bruno hace acompañar el monólogo de su madre, se presenta con una rara, en definitiva, acumulación de soluciones tipográficas —cursivas, paréntesis y comillas—, que destaca el carácter de réplica directa que posee la intervención del hijo, pero a la vez pone en relieve la frontera que existe entre ambos discursos:

Aleshores, els piropos te'ls senties que semblaven fets amb tot l'amor del món; era com si cada home donés una guspira d'adoració al vestit portat amb salero, al clavell ben engiponat al monyo —perquè jo sempre hi duia clavells i la cabellera ben nuada al clatell, ben clenxinada, i molta gent em prenia per andalusa; però de les de Romero de Torres, eh?, no pas de les altres—, a la dona del bon-dematí, la desitjada amb dolcesa, amb una mena de poesia...

(«Poesia menestrala, mama? Parles com la burgesa sense remei que sempre deus haver estat, fins i tot abans de ser-ne oficialment. La poesia! La teva burgesia vocacional et permetia una bona distanciació per trobar poètica la vulgaritat crua i sense disfressa d'uns homes que van a la feina plens de greix, que es posen calents només de veure la primera noieta que li ve el rampell de ser dona abans d'hora i es fum un clavell al capdamunt del pentinat. Però aquests homes, mama, qui eren? Parla-me'n, si mai vas arribar a saber que existien [...] ¿És, doncs, això l'única cosa que en podeu recordar? Ara, mama, tinc el dret i la necessitat de demanar-vos molt més».) (Moix, 1996: 31).

De esta misma manera se señalan los comentarios que Bruno hace respecto a los discursos del padre y Jordi (1996: 284 y 186) o viceversa (véase el comentario de Jordi, 1996: 125–126). En otros casos, las palabras ajenas están integradas en forma de cita (p. ej. las palabras de Xim intercaladas en la intervención de Amèlia; 1996: 30) o si no adoptan esta forma de presentación directa, “resuenan” en las réplicas (la opinión de los jóvenes concerniente a los libros extranjeros, que “se oye” en el monólogo de Amèlia, en el fragmento citado arriba). Otra solución tipográfica que recalca la relación de diálogo, con una intención claramente polémica, son los signos de interrogación, aparecidos en el discurso de Xim, en el momento en el que se refiere a las opiniones de Bruno que no comprende:

Sense comptar que jo sóc un home que creu que la família és la base del món i de la societat i, no em cansaré de repetir-ho, seria incapaç de viure sense la família al meu costat. Però el Bruno deia que això era degut al fet que ens estimàvem i ens rebutjàvem alhora, que la nostra relació era anar-se destruint en nom de l'amor i de la unitat familiar i que aquesta forma de destrucció es podia suportar fins a fer els divuit anys, però que, després, l'home ha de prescindir de la família i de tota mena de lligams, perquè si no ho fa així, sempre serà un anul·lat; i allò que cal a l'home, segons deia el Bruno, és una autorealització (?) a partir dels divuit anys per tal de no quedar-se alienat (?) tota la vida i poder-se integrar a la societat o no sé ben bé el que deia... (1996: 268).

En este sentido, vale la pena subrayar que los narradores se definen a sí mismos como miembros de una comunidad —“nosotros”— de la cual se proclaman portavoces situándose en oposición respecto al otro grupo generacional, un “vosotros”, representado por los oyentes directos de sus discursos (“Us trenqueu el cap amb tota mena de poca-soltades i voleu ser transcendents costi el que costi [...]. El jovent d'abans de la guerra sí que ens la passàvem bé”, 1996: 26). Las referencias a los enunciados ajenos constituyen una suerte de “heridas abiertas” en el cuerpo del texto. Demarcan el territorio —el umbral, en la terminología bajtiniana— en el que se rozan y se debaten constantemente los discursos y asimismo devienen en el elemento básico de la estrategia empleada por Moix. A la vez, constituyen una parte integral de su visión del pasado de Barcelona y Cataluña, ideada como un diálogo de sujetos, no como “aquello que sucede dentro, sino lo que acontece en la *frontera* de la conciencia propia y la ajena”, según las palabras de Bajtín, ya citadas¹⁰¹.

¹⁰¹ Encuentro en Simmel una imagen que expresa esta naturaleza de la frontera. En su ensayo “Puente y puerta” leemos: “[C]on la puerta hacen frontera entre sí lo limitado y lo ilimitado, pero no en la muerta forma geométrica de un mero muro divisorio, sino como la posibilidad de constante relación de intercambio” (1998: 32). En este momento me permito llamar la atención a otra novela ambientada en Barcelona, que merece ser evocada en el contexto de la problemática de la frontera. En *Testament* (1955) de Xavier Benguerel, la lectura de la carta, realizada en voz alta delante de los miembros de la familia, sonoriza la voz de Cosme, que asimismo es capaz de “dialogar” con las voces de los familiares, reproducidas en las partes na-

1.2. “Barcelona sóc jo” o espacialización de la conciencia

En *El día que va morir Marilyn*, los espacios urbanos en los que nacen y viven Amèlia, Xim y los “cachorros” —Bruno y Jordi— imprimen un sello imborrable en su existencia; a la vez, la sucesión de escenarios es exponente de las transformaciones que se operan en sus vidas y en ellos mismos. En sus historias, diferentes partes de la ciudad cobran plasticidad, se transforman, se oponen unos a otros, desaparecen como realidades físicas o bien se desvanecen como un sueño... y digo esto, pues en algunos casos pueden mostrar incluso unas características irreales u oníricas como una “Barcelona de la cabalgata de los Reyes Magos”, de Carlitus. Los fragmentos del espacio, impregnados de un tiempo histórico concreto, se constituyen como aquella “situación viva” desde la cual se pronuncia la voz y asimismo consiguen rasgos cronotópicos y, a la vez, llegan a componer una visión polifónica de la ciudad. Es más, de hecho, en la novela de Moix los personajes tienen atribuidos diferentes segmentos del espacio barcelonés, de manera que sus monólogos se dotan de sentido cuando se los “escucha” en relación con un escenario que les corresponde. Son voces que se erigen desde las parcelas del espacio urbano que les han sido asignadas, y sólo enmarcadas en estas parcelas pueden cobrar sonoridad y darse a entender plena-

rrativas (y nótese que esta estrategia le permite a Benguerel conseguir unas cotas de dramatismo que no se han visto en la novela de François Mauriac, *El nudo de víboras* [1932], con la que su libro mantiene una visible relación). En este sentido, Triadú habla de un “dramatismo formal” (1982: 188), que observa en las novelas de Benguerel (véase también Cornellà Detrell, 2007b: 228–229). El acto de lectura del testamento confronta dos espacios principales que son los de la vida y la muerte. Otra frontera importante es la que existe entre la casa y la fábrica; ésa se analiza en el contexto de las relaciones que organizan el mundo de la burguesía catalana. Pero una importancia mayor la consiguen los espacios fronterizos (umbrales, puertas, rejas, etc. pero también cuerpos) que, como espacios de (des)encuentro, representan a perfección las características evocadas por Simmel. El contraste entre la potencialidad del encuentro y la imposibilidad de su realización efectiva es fuente principal de la tensión dramática en la novela.

mente. En este sentido, puede hablarse de una “especialización de las conciencias” en el libro moixiano: el diálogo de los sujetos que, según Bajtín, acontece en la frontera de la conciencia propia y ajena, en este caso se inscribe también en la imagen del espacio de la ciudad¹⁰².

En *El día que va morir Marilyn*, la ciudad es un incentivo a hacer preguntas, es cristalización de la realidad, es punto de partida del proceso de (auto)conocimiento y, a la vez, la “máquina” —valga la imagen de Le Corbusier— de realizar este proceso, como se observa en esta declaración del amor que encontramos en la novela:

Ah, al capdavall jo estimava la meva ciutat com suposo que es deu estimar la dona amb qui t'acabes de casar. Ciutat dels meus dubtes, de les preguntes que em formulava amb aquella mena de plaer masoquista, aquest plaer de les impossibilitats que ja tenim sabudes de bell antuvi; amb respostes que només eren un mitjà per fer néixer noves preguntes que ja no serien tan poca-soltes. Cada una feia germinar una preocupació (un greuge) que bategava en el meu interior; i un nus m'anava pujant gola amunt, aferrussant-s'hi cruelment (Moix, 1996: 376).

En el libro de Moix, la Barcelona de cada uno de los personajes es diferente. Ciertamente es que el paso de la historia de los padres a la de los hijos, por la comunidad del destino de cada una de las generaciones,

¹⁰² En la narrativa catalana contemporánea encontramos otros ejemplos de espacios discursivos dotados de una fuerza y expresividad similares. Pongo como ejemplo la obra narrativa de Montserrat Roig, particularmente, su trilogía formada por *Ramona, adéu* (1972), *El temps de les cireres* (1977) y *L'hora violeta* (1980). En los pisos del Eixample de la obra roigiana reina la moral burguesa del siglo XIX, pero también se evidencia el discurso catalanista de la época de la República y de la posguerra, relacionado, en los textos autobiográficos de la autora, con la imagen de un paraíso perdido, feliz, pero a la vez limitativo, de la infancia. Todos estos elementos transforman el piso del Eixample en un terreno de negociación y debate de los discursos. Paralelamente, al otro lado de la ventana —una frontera que la novela del siglo XIX realista proveyó de una riqueza de sentidos fundamentales para la separación entre el mundo masculino y el mundo femenino, entre la esfera pública y la esfera privada— la calle se convierte en un territorio del discurso feminista.

se refleja, en grandes líneas, en la estructura del espacio novelesco; pero esta repartición no es ni simple ni unívoca. Pues la Barcelona de Xim no coincide plenamente con la de su mujer Amèlia, ni la de Bruno es idéntica a la de Jordi. Todas, como parientes lejanas del Berlín de 1900, recordado por Benjamin, están construidas sobre el fundamento de una memoria personal, única e irrepetible. Xim y Amèlia nacen en un mismo barrio, se casan poco después de la Guerra Civil y en los años 50 se trasladan a la parte alta de la ciudad, “al pis nou de la Diagonal” (1996: 23)¹⁰³, que representa y materializa los cambios que se operan en la sociedad barcelonesa de la posguerra. Vivir en la “parte alta” marca un nuevo estándar de vida, siendo signo del triunfo de algunos sectores de la sociedad bajo el régimen:

De l'americana [...] en va treure una targeta. Imprès a tres colors, hi havia l'emblema de l'Editorial Llovet —un emblema pretensiosament aristocràtic, com d'escut medieval— i, a sota, una adreça que ha estat canviada moltes vegades —cada cop més cap amunt de ciutat— a mesura que s'ha anat engrandint l'empresa (1996: 255).

La “parte alta” de la ciudad contrasta con la “Barcelona vieja”, formada por los distritos populares y los barrios tradicionalmente habitados por la burguesía, la de antes de la guerra. El barrio del Eixample representa, en la novela de Moix, el fracaso social y político de los grupos que no acabaron por aceptar la realidad surgida de la Guerra Civil. Éstos se recluyeron en un mundo de principios que desde la perspectiva de los triunfadores del régimen parecen obsoletos, si no ridículos, y, en todo caso, comprueban su falta de adaptación —voluntaria o no— a las nuevas circunstancias:

- Em vaig casar amb la noieta de l'Eixample. Sí, home, sí: la que em pensava que era molt rica. [...] [J]a casats, vaig descobrir que a casa seva no en tenien ni cinc. Una parentela molt fina, molt senyora, saps?, amb moltes coneixences i pretensions i el pare vinga traduir llibres de la Bernat Metge, però de dot, ni un ral...! [...] [E]ls polls ressuscitats

¹⁰³ La versión del año 1969 es incluso más precisa: “al pis nou de damunt la Diagonal (el pis que ens va portar el boom dels anys cinquantes)” (Moix, 1969: 21).

no em volien per la seva filla perquè jo venia del poble i, segons la cunyada gran (que va tenir les penques de dir m'ho a la cara) tinc un posat molt pagès. Doncs té: ara els faig passar per on vull. Com que he fet diners i tinc moltes influències, tots em vénen darrera demanant-me recomanacions per un nebot o que faci entrar un altre a Hisenda, i Emilio aquí i Emilio allà... Jo no he nascut a l'Eixample, però vaig començar sense res i he aconseguit d'aixecar una empresa que cada dia és més forta. I ells... ah, ja se'l poden confitar, el seu Eixample! (1996: 253-254).

En las memorias de los padres de Bruno, el barrio de la Ronda de Sant Antoni se relaciona con las vivencias y las pasiones juveniles: es una "Barcelona daurada" recordada como "la festa, la més bonica que mai hagués existit en tot el món" (1996: 27 y 28); a la vez, representa la pobreza y la humillación sufridas en la época de la posguerra. La madre de Bruno es un personaje que en las décadas que siguen al conflicto bélico llega a crearse una vida nueva, que le permite olvidar la realidad del barrio popular. La Barcelona de la "nueva Amèlia" serán entonces los también nuevos espacios de moda, surgidos en el período franquista: las zonas residenciales a las que se trasladan los recién enriquecidos, las cafeterías que frecuentan las mujeres de los que triunfaron bajo el nuevo régimen, las tiendas donde ellas se compran vestidos de moda. Unas extensiones de aquel hábitat de la nueva elite es París, adonde las señoras viajan para encargar ropa de los mejores modistos de la *haute couture*, y Sitges, que a partir de los años 50 se convierte en el lugar de veraneo preferido por las familias burguesas enriquecidas. Aquí, al igual que en Barcelona, llegan a revelarse las diferencias entre los "viejos", los suburenses, y los "nuevos", los veraneantes que inundan los cines, las playas y los mejores clubes del pueblo. Las leyes no escritas que ordenan el mundo veraniego se establecen en estricta relación con la situación económica y social de cada grupo. Asimismo, en la novela de Moix, Sitges se revela como reflejo de la sociedad catalana y de los cambios que en ella se producen:

Quan anàvem al cinema [...] deixàvem que els suburencs ocupessin les files de darrera, i mai no ens vam barrejar en aquest dret que ells no so-

lament acceptaren, sinó que fins i tot havien escollit. Els més rics solien seure a les taules del bar, darrera de tot, i la classe estiuejant que no passava de mitjana “primer estadi”, seia en les files del mig. Les cinc primeres ens estaven reservades a nosaltres, els cadells de Barcelona, que les omplíem en parts iguals de classisme, sense tolerar la intromissió de la quitxalla del poble. I no cal parlar dels bars, les sales de ball i la platja. Era tot un feu nostre: burgesia antiga i classe mitjana recent, amb un lloc a penes important per a una menestralia que —calia no oblidar-ho— aviat estaria a la nostra alçària econòmica. Potser per això valia la pena tractar-los ni que fos de lluny (1996: 159).

Si tanto Amèlia como Xim comienzan la evocación de sus respectivas Barcelonas por la descripción de las calles en las que crecieron, y las recuerdan con nostalgia, para la madre de Bruno, el barrio de la infancia y la juventud es sobre todo un lugar que hay que “superar”. No es éste el caso de Xim quien, ya enriquecido y compartiendo con Amèlia el bienestar, psicológicamente vive anclado en el “barrio viejo” y en el tiempo que éste representa. Allí ha pasado la parte de su vida que él considera la más feliz, marcada por el ritmo del trabajo en una modesta empresa familiar y un puñado de actividades rutinarias. El cambio político y social operado en el período de posguerra llega a trastornar y desquiciar el sistema de valores y el repertorio de actitudes, que, en definitiva, otorgaban solidez al mundo del barrio e inspiraban seguridad a sus actores:

Tampoc no podria precisar a partir de quin moment l’Amèlia va deixar de ser la xavaleta del forn de l’Empordà i es va convertir en la senyora Quadreny, que estrena molts vestits i moltes sabates cada temporada i té abonament al Liceu i s’ha fet íntima amiga dels De Pinoflorido i les De Torrecarbón. ¿Es por creure realment que un canvi econòmic, no negaré que força important, bastés per canviar-la tant, a ella? [...] Però el cas és que, tot just passada l’època de la fam, la Mèlia va començar a fer servir la intel·ligència i, com que a més era llesta, ja no hi va haver recony que l’aturés. Aleshores jo no era gens ambiciós. En tenia prou de fer un cigarret amb els treballadors de casa (els tractava com a companys, perquè eren oficials de toda la vida i m’havien ensenyat l’ofici i prou els ho havia d’agrair), tenir bona teca a taula, anar cada nit al

bar, a jugar una estonena al set i mig, i, ja ben distret, pujar al pis i estar ben segur que me la trobaria al llit, estesa i amatent a moure's una mica, tant si en tenia ganes com si no. A la Mèlia, de primer, només la volia per a això. Que em donés una mica de mandanga, que per aquesta raó m'hi havia casat. I ara no vull que se'm retregui la idea que tenia de la meva dona. Al capdavant, ella no era de can Quadreny, vull dir que ni tan sols portava la nostra sang. I jo sempre he establert dues diferències entre les dones que corren pel món: les que són de la meva parentela, les quals venero i estimo per allò de la sang, i les altres, que em porten de cap i em serveixen per cardar. Aquella mossota calenta del forn, sempre la vaig considerar una femella de llit i pareu de comptar (Moix, 1996: 245-246).

Xim ve el barrio donde nació como una emanación del barcelonismo. Pertenecer a una familia "ben barcelonina —de tres o quatre generacions— (1996: 248)", es considerado como un valor incuestionable, un valor en sí. En esta circunstancia, el deber de continuar el negocio familiar es una razón suficiente para abandonar cualquier veleidad —artística, deportiva...— que pudiera desviar a los jóvenes de aquel rumbo principal. La "tradició de can Quadreny" demanda esta suerte de sacrificios, que la generación de Xim realiza con conformidad, en todo caso sin mucha rebeldía, aunque el precio que toque pagar por este brote del pragmatismo considerado virtud catalana sea la sensación de fracaso personal. El taller encuentra un lugar de particular importancia en aquella mitología del barcelonismo y de la catalanidad. La empresa familiar encarna un código de valores relacionados con el rito del trabajo y con la supuesta "comunidad" de los propietarios y los trabajadores, desaparecida en la época de la posguerra. El permiso de "jugar una mica a ser moderns" (1996: 245), otorgado a los jóvenes de la generación de Xim, no suaviza la dominación asfixiante de la familia pequeño-burguesa, que descansa sobre las bases de una hipocresía radical —aquí llamada "contradicción"— manifiesta en dos hábitos practicados paralelamente: frecuentar prostíbulos y rezar el rosario. Con los monólogos de Xim y Amèlia subordinados al discurso de Bruno, la presentación de los contenidos concernientes al universo pe-

queño-burgués ahonda las diferencias intergeneracionales, estableciendo una oposición entre “espacios de hipocresía”, atribuidos a los padres, y los “de sinceridad”, que son el dominio de los hijos.

El cine ocupa un lugar importante en aquel caleidoscopio de conciencias espacializadas que es la imagen de Barcelona bajo el régimen, en la novela de Moix. De entrada, se presenta como un espacio físico de uso exclusivo para los niños, contrapuesto a los lugares reservados a los adultos y, en particular, a las cafeterías donde Amèlia mata el rato charlando con otras señoras mientras sus hijos asisten a una sesión matutina de dibujos animados. A esta primera y fácil distinción se sobrepone otra, la que enfrenta el mundo de las ilusiones —infantiles, al inicio, los de la adolescencia, a continuación— de los hijos con los espacios de la burguesía acomodada. Pronto, los espacios físicos llegan a remitir a modelos de cultura diferentes. La cultura oficial del franquismo es representada por los espacios adscritos a Amèlia así como también por un largo repertorio de otros lugares y actividades: los espectáculos de abono en el Liceu, la afición al fútbol o la dedicación a obras pías que marcan una parte de la vida de Carlitus, el malogrado hermano de Bruno. Si estos espacios y prácticas sociales representan la postura de aceptación de los valores promulgados por el régimen, los espacios atribuidos a Bruno y Jordi tienen la misma capacidad de expresar sus tomas de posición. La suya es una cultura popular representada por los tebeos y los cromos, comprados, en la época de su infancia, en los encantos de Sant Antoni, o, en particular, por el cine: desde las películas de animación —*La Cenicienta* (1950), *Peter Pan* (1953) o las historias de Bambi, el Pato Donald, Tom y Jerry...— pasando por *Quo vadis?* (1951) y películas con Errol Flynn hasta *Niágara* (1953) protagonizada por Marilyn Monroe. La muerte de la actriz llega a la condición de un trauma generacional y funciona, en palabras del autor, “com a objecte catalitzador de les confessions històriques dels personatges” (Moix, 1975: 44); asimismo, en definitiva, impulsa el autoanálisis. A través del cine, Moix, en su libro, plasma un modelo de cultura alternativa a la cultura oficial y lo considera propio de toda una generación. Según Fernández,

Moix dramatizes the contrast between generations in terms of their means of acquisition of cultural capital and their strategies of legitimation (the cultural aspect of the generational clash he portrays being derived from the fact that the younger generation have been simultaneously exposed both to higher education and high culture, and to mass culture) (2000: 25).

Con todo, el cine llega al rango de un cronotopo alternativo respecto a la Barcelona bajo el régimen, un mundo soñado en la época de la infancia, manifiesto en el “himno glorioso de Peter Pan”: “Si acaso quieres volar / piensa en algo encantador” (Moix, 1996: 181), o un mundo deseado del período de la adolescencia, encarnado —con tanta exuberancia— en el cuerpo de una “rossa molt xarona anomenada Marilyn” (Moix, 1996: 136)¹⁰⁴. Fernández observa en este sentido que la cultura popular, que encuentra su más destacable expresión en el cine y, en particular, en la figura de Marilyn Monroe, permite a los hijos expresar el deseo, que él considera como un elemento importante de la visión moixiana de la historia de Cataluña, que refuerza su carácter alternativo:

The icon of Marilyn Monroe, I would argue, cannot be simply taken as a generational emblem, and its value cannot be reduced to its representational aspect. This is because his generation, Bruno says, experiences

¹⁰⁴ En *La meitat de l'ànima* de Carme Riera, novela que se comentará en el siguiente capítulo, encontramos un fragmento que pone de manifiesto el papel de “complemento” a la realidad que desempeñaba el cine en la sociedad franquista, al proveer modelos que servían para embellecerla o como mínimo hacerla más tolerable: “Molts anys després, durant l'adolescència, veient alguna producció de Hollywood [...] vaig entendre fins a quin punt el cine fou un referent fonamental que permeté estimular els somnis de tota una generació que, mentre imitava els gestos, els trets i el tarannà de les actrius i els actors, es feia la il·lusió que el seu món s'eixamplava i es diluïen fins a desaparèixer els límits que constrenyien les seves conductes, i se sentien, només per aquest fet, importants, fins i tot feliços i rics. I encara que la meua mare fos rica —o més ben dit, estigués casada amb un home aleshores ric— i a mi em semblés feliç, les seves maneres, el seu capteniment havia estat estudiat, i finalment après, observant mil·límetre a mil·límetre els models de la pantalla, en infinites tardes de cinema de barri [...]” (Riera, 2004: 41).

a desire for Marilyn, and desires through Marilyn; and this libidinal dynamic constitutes a “sistema de desig” in its own right, culturally specific and materially determined by its mode of production, namely mass culture. At the same time, this system of desire is historically specific, as it is a part “de la nostra Història”. It must be noted, however, that Moix’s attempt at giving a historical account is quite special: on the one hand he does not simply account for the material conditions of Catalan history [...], and, on the other hand, in his novel Moix does not produce an essentialist, idealist account of Catalan identity. [...] Moix libidinizes history, he introduces into it the category of desire, and the body with it (Fernández, 2000: 25-26).

En *El dia que va morir Marilyn*, el cine no es el único espacio alternativo o de evasión para la generación de los hijos. La afición por el románico catalán se presenta como un remedio contra la insatisfacción radical que experimenta Jordi. Pero, si según éste, “[e]l present és un recurs pels mediocres”, Bruno considera el pasado como “una solució pels covards” (1996: 316). La huida de ambos a París, en la que se adivinan ecos del Mayo francés de 1968, es una apuesta a favor del futuro y otros horizontes geográficos, y como tal expresa el deseo de evitar la sumersión —si no el ahogo— en la Barcelona de los años 60. Otro espacio alternativo no-material, vivido, como la pasión artística de Jordi, de alguna manera “en contra” del tiempo y el espacio “mediocre”, es la lengua catalana. Ignorada en la época de la infancia y descubierta por Bruno¹⁰⁵ en su adolescencia, llega a considerarse como lengua de literatura digna de suscitar discusiones y polémicas y como medio que sirve para vivir la realidad inmediata. Es también el instrumento para llegar a la “tierra de los padres” y hacerse la “idea de pueblo”:

¹⁰⁵ La experiencia de Bruno parece reflejar las vivencias del propio autor. Ana Maria Moix, hermana del escritor, recuerda: “Él empezó a escribir en castellano. *El dia que murió Marilyn* primero se titulaba *El desorden* [...] y la presentó al Nadal. Por aquel entonces se hizo amigo de Maria Aurèlia Capmany, Ricard Salvat, Joaquim Molas, Castellet y, por militancia, aprendió a escribir en catalán, porque antes no sabía hacerlo, ni yo tampoco, porque habíamos estudiado en castellano” (Ibarra, 2004: 227).

D'altres convidats, companys meus de la universitat, parlen de *La pell de brau*, que ens ha colpit de valent i ens ha revelat un amor completament impensat per una estranya ressuscitada anomenada llengua catalana. Hi havia un altre grup que es decantava per *Vacances pagades*, menys lírica, menys embolicada, ergo més efectiva per allò que, segons ells, calia dir didàcticament, en aquell moment, en aquell país. Era una baralla que mai no m'hauria pensat d'arribar a tenir. Se'ns despertava una passió tota nova, una possibilitat d'emoció a partir d'aquella realitat que encara portàvem dintre, ofegada des de feia molt anys, però no pas morta. Tota una tradició castellana que, des de petits, ens havien anat inculcant, rebutjà molt de temps, dintre nostre, l'antic somni de la terra dels pares. Si fins aleshores havíem cregut que tot allò que fos en català podia a burgesia decadent, a atrotinada realitat d'Eixample, una corrua de descobertes tan recents com apressades ens il·luminava en un nou camí: la llengua com a reconeixença de tot un poble, mena de martiri espriuenc sense les víctimes del qual nosaltres no hauríem existit. I vet aquí que, aquesta idea de poble, jo ja la sentia en català (Moix, 1996: 325-326).

El hallazgo de la lengua le permite a Bruno (re)descubrir la generación de los padres, que ahora se revela desde otra perspectiva y con un enfoque diferente. Le otorga al protagonista una base para entender el pasado y el presente de su familia, su ciudad y su nación, siendo a la vez un proyecto para el futuro, tanto el individual como el colectivo. El catalán es la lengua de Salvador Espriu, de Pere Quart, de Mercè Rodoreda, de Maria Aurèlia Capmany, de Llorenç Villalonga... todos autores y autoras contemporáneos, vivientes y activos en el momento al que se refiere el monólogo de Bruno. No son, por tanto, unos escritores "viejos" —léase "obsoletos" o "anticuados"— y como tales contradicen la visión de una literatura catalana "fosilizada", proyectada por el régimen. El catalán es la lengua de la *Nova Cançó* que marca aquel despertar de la conciencia lingüística, cultural y nacional. Estos descubrimientos llevan a una serie de elecciones y tomas de posición ideológicas, conscientes y ponderadas, que hacen distinguir entre los modelos a seguir y otros, susceptibles de ser rechazados. En este último contexto, el modelo negativo es represen-

tado por Joaquim Benlloc, que guarda demasiadas como para ser casuales semejanzas con el escritor Josep Pla:

Fins aleshores no se m'havia plantejat ni molt remotament el problema de pensar en una llengua i llegir i estudiar en una altra. Però de sobte, aquell entrebanc, aquella contradicció increïble, va formar part essencial dels meus maldecaps de cada dia. En Benlloc, amb els seus articles gastronòmics i la mirada eternament desviada cap a figures de la Belle Époque, no era l'exemple que m'esqueia però hi havia altres persones [...]. Homes i dones que havien portat la llengua i la idea a un nivell d'endurança gairebé heroica, allunyant-la de les escorrialles del gran somni burgès [...]. Aquells homes i aquelles dones, víctimes magnífiques que no puc recordar sense emoció, m'ajudaven a descobrir que la generació dels meus pares era alguna cosa més que els clàssics discursos porucs d'havent dinat, sota el sol tebi de més amunt de la Diagonal. La no-claudicació d'aquella gent es projectava cap a l'esdevenidor en forma d'un heretatge sòlid, el qual jo aprenia a recollir amb un respecte que també era acabat de néixer. Era un seguici inacabable de reines Esther que lliuraven, a Sepharad la podrida, la lluita adequada als sotracos d'una història plena de bonys; eren balanços passats de matinada en petites ciutats dites Betúlia, vaques de la mala llet que, endurides per aquella història, fotien coces en places de Diamant [...] Noms i noms, ve't-ho aquí; sang humana emmagatzemada en catàlegs d'editorials que, fins aleshores, havien romàs desconegudes per a tots nosaltres; noms que no eren, només, papers relligats amb d'altres, sinó, essencialment, lletra junyida amb lletres per crear paraules cada una de les quals, pronunciada pels morts de Bearn o per un noi jove com nosaltres, que cantava des de Xàtiva, venia a dir-nos que l'endurança de tots aquells que ens havien precedit hauria de ser, a partir d'aleshores, la nostra pròpia càrrega (Moix, 1996: 326-327).

El fragmento citado, por las referencias exactas a los acontecimientos y las figuras eminentes de la vida cultural que trae, puede servir como una brevísima crónica de la cultura de aquella época, de sus inquietudes, intereses, logros y descubrimientos. Es entonces cuando, para Bruno, la lengua se convierte en instrumento de búsqueda de identidad y, a la vez, es manifestación de la misma:

No era el mateix de quan t'endinses en una llengua aliena, que penses "pa" i t'ha de sortir "bread". Era, al contrari, pensar "home" i veure que, als papers dels avis, una *hac*, una *o*, una *ema* i una *e* feien exactament aquella paraula que tu ja havies dit tantes vegades. Que era una paraula pròpia [...]. Que era jo: Bruno Quadreny (Moix, 1996: 328).

En uno de los párrafos anteriores he comparado la imagen de Barcelona plasmada en *El día que va morir Marilyn* a un caleidoscopio: los diferentes fragmentos de la composición representan las parcelas del espacio de la ciudad y, conforme al procedimiento de "especialización de las conciencias", también las diferentes actitudes que los protagonistas adoptan respecto a su presente y su pasado. En el marco de esta estructura cronotópica y discursiva un papel interesante le está atribuido a la imagen de la gran nevada, aquella que marcó las fiestas navideñas en el año 1962, en Barcelona. Evocada en la parte final de la novela, la nevada puede leerse metafóricamente como un intento de ocultar el conflicto generacional e ideológico que divide a la familia Quadreny y la sociedad catalana¹⁰⁶. Siguiendo esta pista se diría que si Lynch (1998: 61-111), en un trabajo evocado anteriormente, distingue en la imagen de la ciudad diferentes elementos que seccionan y dividen el espacio urbano y permiten captarlo tanto en su globalidad como en la particularidad de sus parcelas, estos elementos, cubiertos de nieve, desaparecen. Asimismo, en *El día que va morir Marilyn*, la gran nevada parece representar la idea de la aniquilación de las fronteras, sobre todo cuando cumple el sueño infantil de ver una Barcelona blanca y así remite a la época de la ingenuidad —o la inconsciencia, de antes de la "época del deseo"— cuando los conflictos todavía no se habían manifestado. Sin embargo, la nieve no consigue llenar las grietas entre el pasado y el presente, entre la ficción y la realidad, ni

¹⁰⁶ Labanyi (2005: 165) recuerda que la nieve como representación del olvido que encubre el pasado aparece también en otras novelas escritas en el ámbito ibérico: *El embrujo de Shanghai* (1993) y en el relato "El fantasma del cine Roxy" de la colección *Teniente bravo* (1986) de Juan Marsé, o también, ya en un marco geográfico y artístico distinto, en la escena final de *Citizen Kane* de Orson Welles.

devolver al mundo su inocencia y solidez originales, perdidas para siempre...:

El matí de Nadal, Barcelona es va despertar tota nevada, en una dimensió completament apoteòsica, com ningú de la família no recordava ni probablement podrà tornar a recordar a partir d'aquell dia meravellós. Els cotxes estaven coberts per un mantell blanc, i com que la circulació era gairebé nul·la la neu no es va poder embrutar, com solia passar amb altres nevades, generalment primes, que la meva infantesa havia tingut el privilegi de veure. De sobte, era possible que els trineus del Pato Donald i els cèrvols de Bambi comencessin a córrer amunt i avall; era possible que els arbres de la Diagonal fossin avets, i que tots els personatges de les nostres ficcions preferides patinessin sobre les fonts de Montjuïc, vestits de vermell rigorós, amb vores d'ermíni i cascavells als peus. Però tota la fantasia esperonada d'un món que ja havíem perdut per sempre més, no servia per fer-me oblidar que jo havia canviat, que Jordi no era el mateix, que Carlitus era mort i ben mort. Perquè el temps també sabia triomfar sobre la fantasia (Moix, 1996: 383-384).

La Navidad de 1962 es el momento de la ruptura decisiva entre los padres y los hijos: "Malgrat la meravella de la Gran Nevada, aquell dinar de Nadal no va ser feliç. La família començava un procés de desintegració [...]" (1996: 386). La novela se cierra con la afirmación de una imposibilidad de llegar a un acuerdo intergeneracional y, por extensión, de elaborar una visión "pactada" de la época anterior. El pasado reciente tiene una presencia demasiado fuerte en la(s) memoria(s) de los protagonistas como para convertirse en "historia", entendida como una parcela del tiempo irrevocablemente cerrada y, por tanto, sometida a un juicio distanciado y necesariamente apersonal, si queremos referirnos una vez más a las diferenciaciones de Nora. Si bien la actitud de los hijos puede leerse como acto de "rebeldía" juvenil, esto es, una negación rotunda de la visión representada por los padres, también puede considerarse en términos más generales: frente al conflicto que existe queda una lucha contra los fantasmas del pasado y del presente, que debería llevar a su identificación y ventilación. Curiosamente, la denuncia moixia-

na de la ocultación de los males que atormentan a la familia y al país, una denuncia formulada en la época en la que el régimen franquista se estaba acercando a su fin, podría considerarse, desde una perspectiva claramente anacrónica, eso sí, como una toma de posición contra una suerte de amnesia que ha padecido la sociedad del estado español en los tiempos de la transición y la democracia, es decir, como una alerta contra la desmemorización antes que ésta se hubiera producido y revelado. Estos contenidos se tratarán en el siguiente capítulo.

2

Barcelona palimpséslica en *La meitat de l'ànima* de Carme Riera

*No orientarse en una ciudad no significa mucho.
Pero perderse en una ciudad como uno se pierde
en el bosque requiere entrenamiento.*

WALTER BENJAMIN

2.1. Del “yo” al “nosotros”

Con *La meitat de l'ànima* (2004) de Carme Riera (n. 1948), volvemos a tratar la problemática de la multiplicidad de las memorias y de la complejidad del proceso de recordar. La novela forma parte —siendo, hasta ahora, su acorde final— de un ciclo constituido, además, por *Dins el darrer blau* (1994) y *Cap al cel obert* (2000). Entre los personajes de las diferentes partes de la serie existen vínculos, bastante sutiles, pero lo que, en definitiva, le otorga unidad, es el propósito de la autora. La trilogía se presenta, de entrada, como un ambicioso proyecto estético. En sus novelas, Riera se plantea recuperar algunos fragmentos de la historia de las gentes de su país y echar luz sobre aquellas parcelas del pasado que el tiempo o los humanos —intencionadamente o no— habían ido cubriendo con una capa de olvido. En *Dins el darrer blau* el objeto de la atención es un episodio trágico de la historia de la población judía en Mallorca, a finales del siglo XVII: el relato recrea literariamente los acontecimientos que provocaron la muerte de más de una treintena de criptojudíos, quemados en una serie de autos de fe. *Cap al cel obert* no es, en sentido estricto, una continuación del libro anterior pero sí retoma algunos hilos aquí iniciados. Sus protagonistas son descendientes de los personajes de *Dins el darrer blau*, situados, algunos, en

unos nuevos horizontes espaciales y temporales: la Cuba del siglo XIX¹⁰⁷. *La meitat de l'ànima*, por su parte, se ocupa de un fragmento del pasado mucho más cercano al momento actual, los años 50 del siglo XX que aquí se reconsideran, en el nivel de la trama, desde la perspectiva de principios del siglo XXI. Es más, la última parte de la trilogía no sólo llama la atención sobre un fragmento del pasado que, de entrada, se presenta como enigma merecedor de ser conocido y aclarado, sino que, mediante las técnicas y estrategias narrativas empleadas plantea el tema de la memoria y desmemorización en la sociedad actual en España.

En *La meitat de l'ànima* la estructura del relato está basada en el modelo tradicional de la búsqueda. La protagonista, narradora homodiegética, lleva a cabo una pesquisa con el fin de descubrir la verdad sobre un fragmento del pasado de su familia, relacionado con el período de la posguerra. El motivo de la búsqueda de testigos o documentos que pudieran aclarar un fragmento de la historia lo encontramos, frecuentemente empleado, en aquel último brote de la novela histórica¹⁰⁸ que se desarrolla, con tanta suerte, en la literatura

¹⁰⁷ Sobre Maria Fortesa, la protagonista de *Cap al cel obert* leemos: “[S]egons la superiora el fet de pertànyer a un llinatge jueu la feia de bon principi indigna de ser esposa de Crist; per admetre-la, calia que el dot fos doble... només amb l’afegitó dels doblers podia minvar l’afronta de dir-se Maria Fortesa i Fortesa, filla de Josep Fortesa Valls i d’Isabel Fortesa Martí, néta de Gabriel Fortesa Miró, de Maria Fuster Valleriola i de Miquel Martí Tarongí i Anna Bonnin Bonnin, rebesnetona d’Isabel Tarongí, cremada en el primer Acte de Fe de 1691 per judaïtzant, convicta i confessa...” (2000: 34). Isabel Tarongí es un personaje de *Dins el darrer blau*.

¹⁰⁸ Bastantes textos de este *corpus* podrían considerarse como novelas “historiográficas”. Y así, *Soldados de Salamina* de Cercas, plantea el problema de la inevitable textualización del pasado que Hutcheon (1989) considera como una de las características de lo que ella llama “metanovela historiográfica”. Por otra parte, como se sabe, la crítica ha empleado en referencia a esta rama de la narrativa ibérica actual el término “nueva novela histórica” (p.ej. véase Albert, 2006). Ahora bien, este término, cuyo empleo ha sido el objeto de una reflexión aparte (véase, por ejemplo, Grützmacher, 2006), fue propuesto por Seymour Menton en *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979–1992* (1993) para tratar el contexto de la narrativa latinoamericana. La práctica de trasplantar categorías, conceptos y términos de unos contextos ideológicos, culturales y literarios a otros requiere siempre una reflexión

peninsular actual. Este *corpus* de textos, dedicado a la problemática de la memoria de la Guerra Civil y del período de la dictadura, ha encontrado sus exponentes en *Las esquinas del aire* (2000) de Juan Manuel Prada y, en particular, *Los soldados de Salamina*, de Javier Cercas —obra paradigmática para esta tendencia— entre otros, o, en las letras catalanas, *Pa negre* (2003) de Emili Teixidor, *Les veus del Pamano* (2004) de Jaume de Cabré, *El metall impur* (2006), de Julià Jódar, y también, en parte, *País íntim* (2005) de Maria Barbal (hablaré de este libro en el capítulo siguiente), etc. La protagonista-narradora de la novela rieran, escritora de profesión¹⁰⁹, pretende reconstruir un fragmento de la vida de su madre, partiendo de unas cartas que llegan a sus manos el día de Sant Jordi de 2001. Este suceso impulsa la tarea de redescubrir la historia de la familia que equivale a la reconstrucción de la historia personal y, en definitiva, al proceso de reconfigurar la propia identidad. Y no olvidemos, en este sentido, que el motivo de la búsqueda, empleado en *La meitat de l'ànima*, es también una de las bases estructurales del *Bildungsroman*, la novela de formación.

rigurosa y detallada; sin embargo, la discusión sobre la pertinencia del empleo de dicho término en el contexto de las letras peninsulares rebasaría los límites del presente estudio, centrado en otros temas. En consecuencia, no recurro a este término en mis comentarios.

¹⁰⁹ En este momento es interesante llamar la atención a un cambio significativo que se puede observar en la construcción del sujeto femenino en las novelas de las que me ocupo. En *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies* de Mercè Rodoreda y, como luego veremos, también en *La pedra de tartera* de Maria Barbal, las narradoras “se explican” oralmente, delante de unos oyentes-narratarios cuya identidad no llega a precisarse. La narradora de *La meitat de l'ànima*, por su parte, es una escritora de profesión, que a través de un discurso presentado en forma de carta, un escrito por excelencia, se dirige a un destinatario que gracias a una serie de recursos empleados (que comento más adelante) tiende a identificarse con el lector del libro. Asimismo, observamos aquí el paso de la construcción de la voz narrativa que podemos caracterizar como “mujer que habla” a otra, que es la “mujer que escribe”. Este cambio refleja toda una transformación generacional e histórica que se operó entre el período en el que están ambientadas las novelas de Rodoreda y Barbal, y la época de la democracia, que sirve de telón de fondo a la historia contada por Riera.

Las pistas que la narradora sigue con paciencia y meticulosidad propias de una detective la llevan a descubrir acontecimientos de la vida de su madre hasta el momento desconocidos o conscientemente ocultados por los demás, y a dudar acerca de los vínculos que la unen con aquél que ella siempre consideraba como padre. Pues la reconstrucción de la historia personal se realiza bajo el signo de la búsqueda de los padres: los progenitores biológicos pero también las personas que hayan influido tanto en la vida de la protagonista como en la existencia y la personalidad de su madre. En este sentido vale la pena recordar que la novela fue presentada al Premi Sant Jordi¹¹⁰ con el título *Cercant el pare* (Buscando al padre). Obsérvese también que gracias a este rótulo provisorio y al nombre de la madre de la narradora, *La meitat de l'ànima* establece una interesante relación con *El carrer de les Camèlies* de Mercè Rodoreda. En la novela de Rodoreda, la criatura encontrada en la calle es bautizada con el nombre de Cecília Ce:

Mentre em canviava de graó va pensar que m'haurien de posar un nom i que seria bonic que em digués Cecília Cecília. [...] Va escriure una vegada Cecília i quan ho anava a tornar a escriure van obrir una finestra d'una revolada i es va espantar. [...] Només havia tingut temps d'escriure Ce (Rodoreda, 2008b: 503).

En *La meitat de l'ànima*, por su parte, leemos:

Tot el que les monges havien aconseguit ensenyar-me eren els perfils d'un abecedari imprecís del qual destriava les lletres que m'agradaven: la C del meu nom, que coincidia amb la C del nom de la meva mare, la C de Cecília (Riera, 2004: 31).

En este momento no queda más sino subscribir las palabras de Servodidio (2000: 183) cuando apunta: "La narrativa de Carme Riera está [...] mediatizada por otras literaturas, el barthiano «*déjà lu*», puesto que adquiere todo su significado cuando se la compara con los demás textos citados, parodiados, deconstruidos, refutados o refleja-

¹¹⁰ La novela ganó el Premi Sant Jordi del año 2003.

dos [...]”¹¹¹. Gracias a estas referencias intertextuales la narradora de *La meitat de l'ànima* queda relacionada con la Cecilia Ce de Rodoreda, la que buscaba al padre. Por otra parte, y es éste el elemento que consigue un significado particularmente importante desde el punto de vista del tema que Riera desarrolla en su novela —y lo mismo puede decirse en referencia a la obra de Rodoreda— este “nombre mutilado” representa también la “identidad no acabada” de la protagonista. Asimismo, la identidad se revela como una suerte de *work in progress* y el avance en su construcción depende de los resultados de la investigación realizada. Por lo pronto, las preguntas concernientes a la actuación y la historia de los padres de la narradora no encuentran respuesta definitiva, de manera que la identidad de C sigue siendo un proyecto inconcluso, siempre en proceso. Un fragmento de la vida de la madre de la narradora, inseparable de su tiempo y su espacio —la posguerra catalana— representa a la vez la historia de toda una época, cuyos enigmas no han sido suficientemente aclarados.

En relación con esto, observemos que en la novela de Riera la tarea de (re)construir la identidad está relacionada intrínsecamente con el proceso de escritura:

[M]’agrada pensar que [...] les cartes arribaren en aquell moment perquè qui les envià sabia que em sentia borda i buida i sospitava que la necessitat de buscar la meua identitat m’abocaria altre cop a escriure, com així ha succeït. És cert que m’enfonsà en un pou però em tragué d’un altre (2004: 234).

¹¹¹ Obviamente, esta referencia a la obra de Rodoreda debe considerarse más allá del contexto de las “influencias” (revindicadas, por otra parte, y con mucho convencimiento, por la misma Mercè Rodoreda: “He influït absolutament sobre tots els escriptors joves. *La plaça...* ha fet escola... La Montserrat Roig, per exemple, té una sèrie de contes que surten de *La plaça*. I la Carme Riera, que sempre nega la meua influència, en allò de *Te deix, amor...* la hi té tant, que ja no pot ser-hi més: n’hi ha molts que semblen sortir de la *La meua Cristina...*” [Arnau & Oller, 1991]). En las novelas que forman la trilogía histórica de Riera nos enfrentamos con un constante juego intertextual, que remite tanto a los clásicos de las letras ibéricas y las europeas, como a la literatura oral, más efímera. Y no vacilo en afirmar que una considerable parte del placer que proporciona la lectura de la narrativa rierana consiste justamente en la tarea de descodificación de aquellas referencias.

La pesquisa que lleva a cabo la narradora es a la vez búsqueda de complicidad y colaboración del lector, que aquí cobran una forma explícita y hasta potencialmente “material” pues se trata de encontrar testigos de lo que pasó en la estación de Portbou donde, el día 4 de enero de 1960, se pierde la pista de Cecília Balaguer. Los dos procesos —el de narrar / escribir y el de (re)construir la identidad— se funden. Acto seguido, la identidad puede presentarse como un relato que uno construye sobre sí mismo apoyándose en la memoria propia y la ajena. En este contexto, creo, no es de descuidar el papel que en la presentación de esta temática es desempeñado por la modalidad narrativa escogida por la autora. Resulta difícil disociar aquel discurso de la narradora de *La meitat de l'ànima*, próximo a la forma epistolar —tan caro a Riera¹¹²—, de la mejor tradición de la novela ibérica y, en concreto, de la novela picaresca. En aquel prototipo del género picaresco que es *Lazarillo de Tormes*, catalogable a la vez como una suerte de proto-*Bildungsroman*, el proceso de formación ha quedado relacionado con la forma de carta. Por otra parte, la fórmula “usted” (vostè), con la que la narradora se dirige, con mucha insistencia, al narratario-lector trae a la mente la misteriosa “vuestra merced” que “escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso”, de *Lazarillo de Tormes*¹¹³.

¹¹² En cuanto a la presencia de la forma epistolar en la narrativa de Riera, véase, por ejemplo, Ardolino (2000). La misma escritora justifica su preferencia por esta forma destacando el elemento del diálogo que lleva implícito la carta, que “es una part del diàleg”, “un diàleg que no es duu a terme immediatament” (Riera, Cotoner & Tur, 2010).

¹¹³ Efectivamente, *Lazarillo de Tormes* me parece una referencia importante para la lectura de las novelas de Carme Riera. En este momento evoco una vez más —pues ya las citaba en otro trabajo (Łuczak, 2004: 199)— las palabras con las que Villanueva caracteriza el juego entre lo real y lo ficticio en *Lazarillo de Tormes*, comentado por Francisco Rico en sus *Problemas del “Lazarillo”* (1988). Cuando recurría a los juicios de Rico y Villanueva para discutir las relaciones intertextuales en *Dins el darrer blau*, no podía saber que *La meitat de l'ànima* confirmaría aquellas intuiciones. Si en la novela del año 1994 las referencias a *Lazarillo de Tormes* sirven para problematizar la relación entre lo real y lo ficticio, la estrategia narrativa aplicada por Riera en *La meitat de l'ànima* recuerda vivamente la que el autor de *Lazarillo* aplicó en su

Para llenar los blancos en su investigación, la narradora recurre en primer término a sus propios recuerdos, con la esperanza de que la época de la infancia le aporte alguna pista o indicio hasta ahora desapercibidos o desatendidos:

Durant aquelles setmanes, tancada a casa, vaig passar-me les hores furgant en els records de la meva infantesa. Intentava evocar els detalls mes insignificants per si un cas podia treure d'algun qualque punt de partida que m'ajudés a clarificar la meva situació (2004: 112).

Pero la memoria individual, aunque constituye la fuente primaria de la información sobre el propio pasado, resulta insuficiente. No llega —no puede llegar, por sus limitaciones naturales— a aclarar los secretos de la época de la posguerra, que la narradora considera como período clave para entender la historia de su familia y de su propia descendencia biológica. En estas circunstancias, los resultados de la investigación dependen de la contribución ajena. Eso que la memoria de los testigos retuvo en el pasado puede ahora ayudar a aclarar los enigmas que atormentan a la protagonista:

Tant de bo vostè fos testimoni de l'encontre amb la persona amb qui sospit que havia de trobar-se, si no a Portbou a qualsevol indret del sud de França, i en recordés els trets i en sabés el nom i la professió! Res no desig tant com que vostè, en acabar aquest llibre, en tancar la seva

libro. Escribe Villanueva: "Francisco Rico ratifica ahora que el texto [...] no es tanto un anónimo como un apócrifo, pues el autor llevó hasta sus últimas consecuencias la opción de hacer pasar la vida ficticia de Lázaro de Tormes por verdadera, superchería que encontraba terreno abonado entre los lectores de aquel medio siglo en cuyo horizonte de expectativas no existían todavía obras de ficción con las características de la que llegaba a sus manos en forma de carta mensajera, modalidad de discurso que se reservaba para la narración de hechos reales, y llena por otra parte de cosas tan familiares y cotidianas que a nadie harían sospechar su condición mentirosa. [...] Y concluye [Rico] con esta afirmación: «Entiendo que el autor del Lazarillo se propuso precisamente ese objetivo: presentar la novela —cuando menos, presentarla— como si se tratara de la obra auténtica de un auténtico Lázaro de Tormes. No simplemente un relato verosímil, insisto, sino verdadero. No realista: real». Es decir, histórico" (1991: 120-121). Más adelante veremos hasta qué punto esta intención del autor de *Lazarillo* sintoniza con el proyecto autoficcional de Riera.

darrera plana, s'adoni que té una informació que em pot ser útil o si més no una sospita i s'avingui a posar-se en contacte amb mi (2004: 12-13).

La identidad de la protagonista —lo que ella es o será— depende, por tanto, de la memoria de los demás y de su disposición de compartir recuerdos. *La meitat de l'ànima* es, hasta el momento, la última parte del ciclo que Riera ha dedicado a la problemática de la recuperación de la memoria y, efectivamente, presenta una reflexión que bien puede funcionar como una suerte de clausura de esta empresa literaria. El libro muestra el proceso de construcción de la identidad como un acto colectivo. El relato tiene, en definitiva, la forma de un discurso dirigido al otro, a quien otorga la función del narratario. La narradora no llegará a descubrir —o (re)construir— su identidad, su búsqueda no tendrá éxito ni desenlace, si ella no se vale del testimonio de los demás:

No sé si [Lluís G.] també suposava que jo intentaria demanar-li a vostè l'ajut dels seus records, dels seus punts de vista per acabar de completar la història de Cecília Balaguer i la de mi mateixa, ni fins a quin punt aquestes planes només poden adquirir un sentit definitiu comptant amb la seva col·laboració. D'ella depenc, li ho puc, t'ho puc ben assegurar (2004: 234).

El valor de la memoria de los demás es inapreciable, porque tan sólo ellos o ellas pueden transmitir la información sobre el tiempo que el sujeto no abarca con su memoria personal. En este sentido, la identidad de la generación de la narradora —una generación que quiere aclarar asuntos que ella misma no recuerda— es deudora de la memoria ajena:

Morta la mare, els fets dels meus primers anys, dels quals jo naturalment no conservava noció, només em podien esser tramesos mitjançant la seva [del pare] memòria (2004: 114).

Como el avance en el proceso de (re)descubrimiento del yo depende de la contribución de los demás, siempre incierta, la identidad se convierte en una construcción mudable, inestable, vacilante, si no

caprichosa, susceptible de ser corregida con cada aportación nueva. La recogida de testimonios no asegura, sin embargo, el éxito en la realización de este proyecto que, no obstante su dimensión individual, consigue también la condición de toda una empresa generacional. Ante todo, porque ni la percepción ni la memoria humanas son infalibles. Funes el memorioso, de Borges, es, quizás afortunadamente, sólo una creación ficcional. Luego, a causa de las discrepancias que se producen entre las maneras de recordar la guerra y la dictadura coexistentes en la sociedad surgida de la época del régimen. Esta multiplicidad implica inevitables contradicciones entre los testimonios que pueden aportar los demás. Así pues, dos amigas de Cecília Balaguer, entrevistadas por su hija, conservan unas imágenes totalmente dispares de la mujer. Si para Esther Brugada, franquista de convicción, Cecília fue una adherida al régimen, Rosa Montalbán la presenta como una de las “vencidas”, víctima del conflicto, forzada a ocultar sus verdaderas convicciones y simpatías políticas. Las discrepancias revelan la hipocresía imperante en la sociedad de la posguerra que hace aún más difícil la realización del propósito de descubrir la verdad sobre aquella época:

[T]ant ma mare com ella hagueren de fer perquè ningú no pogués endevinar que havien perdut la guerra. Casades com estaven amb persones que l’havien guanyada, no tenien altre remei que simular que pertanyien al règim (2004: 74).

La narradora se da cuenta que ni siquiera una confrontación crítica de diferentes declaraciones puede asegurar el éxito del proyecto. Posiblemente, ninguno de los testimonios es fiable, puesto que

[p]robablement Rosa Montalbán igual que Esther Brugada havien idealitzat Cecília Balaguer, cadascuna al seu estil, com jo mateixa n’havia aguditzat els trets negatius, venjant-me així de l’abandó en què em deixà la seva mort (2004: 82).

En la novela de Riera, la tergiversación y la mutilación, los no-dichos y los no-decibles forman parte de esa amalgama que es la memoria de la Guerra Civil y de los años que la siguieron.

La parte final de *La meitat de l'ànima* hace pensar en la nota que acompaña la novela *Dins el darrer blau*. En este paratexto, adjunto al final del libro, Riera discurre acerca de su quehacer de autora de novelas históricas: aporta la información concerniente al proceso de recogida de la documentación, comenta los cambios que la materia histórica ha sufrido al sustentar la ficción literaria, echa luz sobre la procedencia de algunos protagonistas de la novela, etc. Siendo una suerte de informe del trabajo de redacción, su presentación está escrita en primera persona, proyectada desde la posición del yo autorial. Sin embargo, en las últimas líneas, mientras la escritora declara la voluntad de pedir perdón a los descendientes de los criptojudíos quemados en los autos de fe de 1691¹¹⁴, que en los siglos posteriores a las ejecuciones se vieron perseguidos y marginados por parte de la sociedad mallorquina, el sujeto del discurso cambia significativamente de “yo” a “nosotros”: “A tots ells, crec que els mallorquins de bona voluntat no podem fer altra cosa que demanar perdó. Aquesta és, també, una de les intencions de la novel·la” (1994a: 432). Riera incluye en este proyecto a “los mallorquines de buena fe”, declarándose, a la vez, parte de este grupo. El hecho que la autora y sus personajes se encuentren vinculados por la procedencia geográfica otorga fuerza y coherencia al discurso y el proyecto de la escritora. *Dins el darrer blau* se revela, en este contexto, como una recreación literaria de las persecuciones que padecieron los judíos mallorquines a finales del siglo XVII, ofrecida por una (escritora) mallorquina en las postrimerías del siglo XX.

¹¹⁴ Aunque en otra ocasión Riera parece querer matizar esta declaración: “El meu interès era, en una certa mesura, no diria demanar perdó, perquè no es tracta de demanar perdó; però sí de pensar en les humiliacions rebudes. Jo podia fer alguna cosa perquè ells recuperessin almenys la seua memòria històrica, sabessin què és el que havia passat el 1691”. Las palabras fueron recogidas en una entrevista que se podía leer en un sitio web de la Radiotelevisión Valenciana, hoy desaparecido, por lo cual resulta imposible aportar la referencia bibliográfica exacta. La entrevista se realizó en el marco del programa “Colp d’ull” difundido en los años 1996–2003. El programa sirvió de “referente cultural histórico en la cadena de televisión pública RTVV”, en palabras de Sánchez Castillo (2009: 309). Carme Riera intervino en el programa emitido el día 13 de mayo de 2001 (véase Sánchez Castillo 2009: 545).

En la parte final de *La meitat de l'ànima* asistimos a otra transformación. En este caso se trata de un cambio de la relación establecida inicialmente entre la narradora y el narratario. La narradora, que a lo largo de su discurso se ha dirigido al narratario tratándolo de “usted”, ahora decide tutearlo. Refiriéndose a la tan solicitada aportación del lector, afirma, en un fragmento ya citado anteriormente: “D’ella depenc, li ho puc, t’ho puc ben assegurar”. Y cierra con esta frase su narración. El paso de la tercera persona a la segunda refleja un aumento de familiaridad entre la narradora y el narratario, atribuible a un significativo acercamiento entre los dos. Éste se produce a consecuencia de una suerte de “viaje” que acaban de realizar juntos: la narradora, contando la historia, y el narratario-lector, leyéndola. Por otra parte, la estrategia aplicada por la autora contribuye a que el lector real del libro se identifique con el narratario. Asimismo queda subrayada, una vez más, la naturaleza colectiva de aquella empresa que es la búsqueda o más precisamente, la (re)construcción de la identidad. Cualquier “lector o lectora de buena voluntad” —si queremos parafrasear la fórmula aplicada en la nota adjunta a *Dins el darrer blau*— es destinatario potencial de esta “carta” de la narradora. En este sentido se puede hablar incluso del sujeto colectivo constituido al final del relato: se trata, en este caso, de un *nosotros* implícito, semejante al sujeto establecido en el paratexto de 1994. El de *La meitat de l'ànima* se habría construido sobre la base de la experiencia compartida —el proceso de (re)construcción de la identidad— y una comunidad de convicciones y sensibilidades, pues, en otro momento, la narradora afirma: “Estic segura de compartir amb vostè el mateix rebuig envers els traïdors” (2004: 222).

2.2. Barcelona como estructura de la memoria

En *La meitat de l'ànima* el proceso de (re)descubrir la identidad, considerado como una búsqueda de las raíces del individuo y, al mismo tiempo, como una tarea colectiva que efectuar, se inicia en el

marco cronotópico de la Barcelona de principios del siglo XXI. Es aquí donde se precisan los conflictos, se forman las actitudes y se negocian las tomas de posición respecto al presente y el pasado.

En la novela de Riera el espacio barcelonés aparece de dos maneras: como escenario de la acción del relato principal —junto a diferentes lugares en Francia¹¹⁵ y Mallorca— y como el de las múltiples analepsis, que presentan los acontecimientos anteriores de la vida de la narradora y de otros personajes. Es el espacio de la búsqueda y el espacio buscado; es el espacio de recordación y el espacio recordado; es un espacio que por su carácter palimpséstico tiene la capacidad de representar tanto la realidad de la posguerra como la actual. Dentro de esta estructura superpuesta, el estrato más visible lo constituye la imagen de la ciudad del siglo XXI. Es la Barcelona “nueva”, que, en palabras de la narradora, “havia anat canviant i quasi res tenia a veure amb la de la meva infantesa, sinó amb una altra ciutat molt més rica i plena, més orgullosa i pagada de si mateixa que havia conquerit fins i tot la mar” (2004: 83)¹¹⁶. Es la Barcelona postolímpica, que ha adoptado como lema la necesidad de apertura y basó su éxito en el potencial de recepción, lo cual le permitió convertirse en un centro económico y turístico, en una metrópoli. Sin embargo, bajo esta superficie se ocultan unas capas que hasta el momento no han sido penetradas, “aireadas”, o ni siquiera presentidas. Sacadas a la luz, trastornan la vida tranquila y gozosa de los barceloneses. En *La meitat de l'ànima* la estructura de la imagen de Barcelona llega a representar la conciencia de sus habitantes, en la que existen unos yacimientos ocultos, que quedan por explorar.

¹¹⁵ Los escenarios franceses en *La meitat de l'ànima* se inscriben en el tema del “otro lado de los Pirineos” (y/o el “mito del Norte”) considerado como sinónimo de las libertades y lugar de la actividad antifranquista en la época de la posguerra; este tema se ha evocado en los capítulos dedicados a la narrativa de Mercè Rodoreda y Terenci Moix.

¹¹⁶ La fórmula final hace referencia a toda una serie de realizaciones urbanísticas y arquitectónicas que se han realizado en Barcelona desde los años 80 del siglo pasado con el fin de “abrir” la ciudad al mar, en particular aprovechando para los usos sociales, comerciales y lúdicos la zona portuaria.

Esta relación se manifiesta igualmente en la descripción de la residencia donde la protagonista, trastornada por los hechos que desvelan las cartas de su madre, pasa una temporada, siguiendo el consejo de su psicoterapeuta:

La residència, rehabilitada sobre l'antiga casa d'estiueig d'un indiano a la falda de Collserola, a les acaballes de Barcelona, quasi a la vora de la ronda de Dalt, semblava, malgrat la proximitat del trànsit, un espai tranquil, en aparença normal, o així ho vaig creure, en el primer cop d'ull. Però vaig equivocar-me de ple. Tot —des de l'aire que respiràvem— era sota vigilància intensiva, com en una UCI d'hospital. Els jardins, per exemple —magnífics, motllurats pel boix, amb un parell d'exemplars de sequoies enormes, plens de flors, havien estat tancats per parets d'una alçada imponent, coronades per una cresteria de vidres punxants i filferros burxadors. Les entrades i sortides, controlades des d'una cabina central amb procediments electrònics, eren a més supervisades per un guarda de seguretat. Aquell desplegament no obeïa, com en els barris dels rics, a preservar el lloc des de fora sinó a la inversa, a evitar que sortíssim nosaltres els reclusos, els interns —així vaig sentir que ens denominaven alguns dels cel·ladors associant-nos amb presos. Ho érem o almenys jo m'hi sentia... Les finestres no tenien reixes però sí un mecanisme que impedia que fossin obertes i els vidres eren blindats. [...] Les famílies dels pacients se sentien tranquil·les després de comprovar que aquests no podien abandonar el lloc com succeïa en d'altres residències mancades de mitjans i on s'havien donat casos de fuga que havien acabat de manera fatídica (2004: 130-131).

La residencia situada en una colina hace pensar en una representación tradicional del sanatorio (de tuberculosis), evocada en el comentario de *Judes i la primavera*. Sin embargo, en *La meitat de l'ànima*, Riera reorganiza la estructura de la imagen para ajustarla a la temática que le interesa exponer. La localización de la residencia —esto es, su ubicación en un lugar elevado, que podría servir para caracterizarla como espacio situado *au-dessus de la mêlée* y asimismo predestinado a impulsar una reflexión llamémosla “universal”— resulta menos importante que el sistema de protección que la separa del mundo exterior. El sosiego y la “normalidad” de ese

pequeño mundo puesto al servicio de un grupo de enfermos afligidos por trastornos mentales son frágiles y, en definitiva, engañosos. Caracterizada como un espacio tranquilo no obstante la proximidad del tráfico, dotada de un eficaz sistema de seguridad, la residencia parece una transposición de la ciudad que bulle a sus pies. Pues en ambos casos, la serenidad del sujeto depende de la desconexión de la realidad, su desconocimiento o represión. En este sentido no extraña que un grupo nutrido de los internos de la residencia sea constituido por “els atacats per l’Alzheimer i [...] els dementats senils” (2004: 132), y que el caso particularmente impresionante lo represente una mujer que no ve ni oye, aunque sus ojos y sus orejas están en condiciones para mirar y escuchar.

No obstante su aparición episódica, el espacio de la residencia es un elemento importante en la estructura de los sentidos generados en *La meitat de l'ànima*, novela que desarrolla el tema de la (des)memoria, situándolo en el contexto de la realidad actual de Barcelona, Cataluña y España. El sistema de seguridad que protege al paciente consigue un valor figurado, al representar un complejo de “estrategias del olvido” que blindan la sociedad contra el pasado inquietante. La ocultación de una parte del pasado se parece a un soporífero administrado al enfermo; por otra parte, la renuncia a la historia —la propia y/o la colectiva— mutila la identidad del sujeto. Con ello, *La meitat de l'ànima* diagnostica a la sociedad de la época de la transición y —de rebote, también a la sociedad actual— en España, una suerte de “enfermedad de Alzheimer”:

La transició, diguin el que diguin els polítics, no em sembla cap exemple de res, al meu entendre és un immens frau, edificat sobre la negació de la memòria... El nostre és un país d’amnèsics. No m’estranya que tanta gent pateixi d’Alzheimer... De vegades penso que és una [sic] mal induït per aquells que segueixen vetllant perquè tots passem per l’adreçador de l’oblit... (2004: 82)¹¹⁷.

¹¹⁷ Estas palabras armonizan plenamente con las que en una ocasión pronuncia la misma escritora: “La transición nos hizo amnésicos. [...] La transición se fundamentó en la desmemoria y por este motivo hay ahora tanto Alzheimer” (cit. en Obiols, 2003).

La súbita e imprevista irrupción del pasado en el presente se realiza mientras la escritora está firmando su novela en una parada de la feria del Día Internacional del Libro. Su eclosión se produce, por tanto, en un día festivo cuando nada parece augurar ese tipo de desarreglo y como una bomba de efecto retardado “explota” el día de la Mercè, la fiesta mayor de Barcelona, destacando una vez más la falta de preparación para afrontarlo, que caracteriza el presente. La Barcelona del Sant Jordi de 2001 es una ciudad ufana, centrada en el beneficio comercial y replegada sobre sí misma:

Considerava, ho consider encara, que el dia del llibre res no té a veure amb la literatura [...]. Si hi prenia part era a prec del meu editor, que intentava promocionar la meva darrera novel·la, que havia sortit de la impremta unes setmanes abans del dia 23 d'abril, amb el temps just perquè els distribuïdors poguessin enviar-la a les llibreries i allà tenguessin temps de desfer els paquets i posar-ne alguns exemplars si no en un lloc preeminent, com els aparadors —això quedava reservat als best sellers mundials, segons com, prèvia despesa—, almenys no invisible, entre les novetats. Sense obtenir una bona qualificació en les llistes de vendes de la jornada, que servís de reclam posterior, era difícil convèncer els llibreters que aguantessin el producte sense retornar-lo de seguida. [...] [S]e'm feia costa amunt el paperot d'haver de passejar per la ciutat, de mostrador en mostrador [...]. Tenia la intuïció que tot aquell esforç seria debades i em deia que no hi havia cap raó perquè algú se sentís empès a triar, entre els munts de novetats, la meva, que no havia guanyat cap premi ni tenia una coberta cridanera ni fulls mengívols ni oferia entre les seves planes paperetes per a cap rifa ni vals de gasolina o descomptes als supermercats... (2004: 20-21).

La manifestación repentina del pasado en aquel mundo concentrado en el afán consumista y asimismo atento exclusivamente al presente más inmediato, aunque carece de cualquier rasgo sobrenatural, tiene la violencia del efecto fantástico. Es explosión de lo inesperado, absolutamente ajeno y en gran medida “demoledor”, ya que destruye la tranquilidad y la seguridad del mundo, al desproveerlo de puntos de referencia que hasta el momento se han considerado infalibles. “Després d'obrir la carpeta tot em semblà

encara més inestable i confús. El meu món, com el meu jo, trontollaven" (2004: 142), dirà la narradora. Siguiendo esta línea de lectura, se podría ver en este caso una —peculiarmente literal pues se trata de la situación familiar de la narradora— variación sobre el concepto de lo *unheimliche*, "aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás", en palabras de Freud (1979: 12) o, según la fórmula de Kristeva (1991: 221), "la inmanencia de lo extraño en lo familiar"¹¹⁸. Agamben (2009: 61), por su parte, en un ensayo dedicado a Venecia, asegura que un espectro está hecho de signaturas que el tiempo imprime sobre las cosas; las ciudades viejas pueden entonces presentarse a los ojos del *flâneur* como el lugar eminente de las signaturas. En la Barcelona palimpsestica de *La meitat de l'ànima* se manifiesta un espectro del pasado.

En la novela de Riera, la Barcelona del siglo XXI es, por tanto, una *haunted city*. En comparación con las otras partes de la trilogía histórica, en *La meitat de l'ànima* la relación entre el pasado y el presente se revela de manera más directa y visible¹¹⁹. Barcelona es el escenario en el que se realiza un intento de descubrir los estratos ocultos de la historia, la individual y la colectiva, cualquiera que sea el precio que se deba pagar. Y notemos que, en este sentido, la novela sigue los modelos literarios que han ideado la ciudad como un espacio que en su vientre oculta unas fuerzas desconocidas e insospechables, portadoras del caos, capaces de asomarse y perjudicar a los ciudadanos respetables y acomodados en su pequeño cosmos. En este caso, sin embargo, el proceso de descubrir "los misterios de Barcelona" —valga una paráfrasis del libro clásico de Eugène Sue—

¹¹⁸ En un sentido parecido, Domańska (2006: 187) se refiere a un *non-absent past*, un "pasado que no pasa", siempre presente, un pasado fantasmal e incontrolable. Aplica esta categoría para discutir el tema de los desaparecidos en Argentina, evocado también en la novela de Riera.

¹¹⁹ En *Cap al cel obert* y *Dins el darrer blau* el juego entre el pasado y el presente se observa sobre todo en las estructuras y soluciones narrativas empleadas, así como también en las relaciones intertextuales. Sobre esta problemática en *Dins el darrer blau* pueden verse, p. ej. Nichols (1999), Carbonell (2000), Rodríguez (2000), Łuczak (2004).

no se presenta bajo la forma de un desplazamiento espacial —una expedición hacia las entrañas de la ciudad— sino que tiene el carácter de viaje en el tiempo, hacia un pasado que, cual una bestia encerrada en el laberinto, no deja de acechar a los confiados habitantes de la metrópoli que ha conquistado el mar.

Este afán de exploración, demostrado por la narradora, contrasta con la desidia de remover las cenizas del pasado, asociada con Mallorca, otro escenario de la acción novelesca. Aquí reside la cuñada de la protagonista, una argentina, que define de esta forma su actitud hacia la realidad: “[M]estic mallorquitzant. Tot em fa mandra [...]. Tant de bo em pogués quedar quieta, aturada, mirant i deixant sempre per demà el que puc fer avui” (2004: 169-170). Diana es un personaje secundario, si no episódico, pero importante para el sistema de sentidos que el texto pretende vehicular. Siendo “una argentina atípica, de les poques que defensen la necessitat de l’oblit, l’oblit com a teràpia, com a pauta per seguir endavant, de vegades com a única possibilitat per continuar vivint” (2004: 167), representa la posición claramente opuesta a la que adopta la narradora. Ésta trata de curarse con la memoria; aquélla pretende olvidar, al escoger como su lema una frase de Gide: “C’est du parfait oubli d’hier que je crée la nouvelleté de chaque heure” (2004: 169). A la luz de esta máxima, el olvido se convierte en toda una estrategia de vivir, en una filosofía existencial. La evocación de las represiones y violaciones de los derechos humanos del período de la dictadura que siguió al golpe de estado de 1976, en Argentina, proyecta la problemática de la memoria, la desmemoria y el olvido a otras realidades históricas y geográficas, y asimismo contribuye a otorgarle el estatus del tema principal de la novela. A la vez, también sirve para destacar la toma de posición a favor de la recuperación del pasado olvidado o reprimido. En desacuerdo con la filosofía de su cuñada, la narradora arguye que el olvido no es posible sin el conocimiento del pasado, pues lo no-conocido no puede olvidarse: “Però no puc oblidar el que desconec. De seguida que ho descobreixi, si em resulta dolorós, te promet que ho intentaré. Però de moment necessit seguir cercant” (2004: 169). En la novela de Rie-

ra, el conocimiento del ayer y la comprensión de sus mecanismos condicionan la coherencia del ser al proporcionar la base imprescindible para que el individuo y la colectividad puedan tomar la decisión libre, (a)propia(da) y consciente de vivir en y para el futuro. Barcelona y sus habitantes serán “poseídos” por el demonio del pasado, hasta que no realicen el ejercicio de memoria, que tendrá el valor de exorcismo. Por otra parte, el desconocimiento de los sucesos que determinaron la vida del individuo desemboca en la falta de identidad y equivale al vacío, la nada, que acecha desde el otro lado del espejo, socarrona como la sonrisa del Gato de Cheshire:

No em suportava. Fugia dels miralls encara més de pressa que quan era nina. Els odiava. [...] Em pentinava de memòria, prescindint-me. I no era a causa de l'evidència del temps [...] sinó de la por que el mirall em retornés el no-res, que el lloc per reflectir el meu rostre no existís, que fos el buit, un buit en el qual potser només hi hauria la boca del meu pare i els seus bigotis (2001: 128).

2.3. Autoficción: hacia una escritura de responsabilidad

En *La meitat de l'ànima* Riera potencia el equívoco entre lo ficticio y lo real para, luego, aprovecharlo magistralmente en la articulación de sentidos capitales para la temática tratada. En *Dins el darrer blau* había apostado por la autenticidad de la voz autorial con la que se dirige al lector dejando que el texto y el paratexto —la nota adjunta al final del libro— colaboren y se aclaren recíprocamente. En *La meitat de l'ànima*, por su parte, la escritora emplea una estrategia que consiste en disolver las fronteras entre lo literario y lo extraliterario (sin que esto —añado en seguida— implique poner en peligro la autonomía del texto novelesco).

Y así, el lector de la novela no tarda en observar que la narradora del relato posee ciertos rasgos que la asemejan a la autora del libro. La protagonista es escritora de profesión; el lector no conocerá

su nombre, sabrá tan sólo que comienza con “C”, al igual que el de la novelista. Del apellido materno de la narradora se nos dice que no aparece en la página de créditos de sus libros por razones de política editorial. Curiosamente, los libros de Carme Riera tampoco facilitan esta información (sobre este aspecto véase también Cotoner i Cerdó, 2006: 44). Por otra parte, en un momento, la narradora evoca las historias contadas por su abuela, quien, según dice:

em va transmetre la seva capacitat de contar històries que sempre començaven indefectiblement com les *Rondaies* [...]. Començaven com les *Rondaies*, amb la mateixa ambigüitat, però no ho eren. No eren contarelles ni llegendes ni fets imaginaris, sinó succeïts, com deia ella, coses certes, veritats que havia sentit explicar de llavis que mai no mentien. No hi feia res, que els esdeveniments es remuntessin a quan Jesucrist anava per aquest món i els cavalls xerraven i les moneies també. Em sentia hereva directa de l'àvia, de les seves històries que jo no havia fet sinó continuar amb la certesa de sentir que ella es perllongava en mi [...]. (Riera, 2004: 140).

Estas palabras ya por sí mismas podrían servir para comentar el sutil juego entre lo real y lo ficticio, en algunos textos de Riera. Pero a cualquier lector de su obra, el fragmento citado no deja de recordarle el paratexto con el cual la autora abre la novela *Cap al cel obert* dedicándola “a la clara memòria de la meva àvia Caterina, i a les seves històries que no vaig tenir més remei que continuar” (2000: 7)¹²⁰. También en este detalle, entonces, las dos voces —la de la autora y la de la narradora de *La meitat de l'ànima*— suenan al unísono, potenciando la verosimilitud de la historia contada. Con fines parecidos, se insiste en diferentes ocasiones en el carácter “real” de los acontecimientos relatados: “[S]i el que escric en lloc de pertànyer al

¹²⁰ En este contexto, creo que no es puramente anecdótico observar que, según explica la misma escritora (Riera, Cotoner & Tur, 2010), en la cubierta de *La meitat de l'ànima* (en la edición incluida en la lista bibliográfica), aparece la fotografía de su hija. La decisión de incluir esta imagen en el diseño gráfico del libro, tomada por la autora, parece subrayar la importancia de los procesos de continuación y transmisión por línea familiar femenina.

món de la realitat extraliterària fos inventat...”, “[s]i Cecília Balaguer no fos la meva mare, si fos només la mare de la narradora d’aquest relat, si aquesta i jo no coincidíssim, també fora de l’àmbit d’aquestes planes”, “[s]i Cecília Balaguer fos només la protagonista d’una novel·la”; “[s]i això fos una novel·la...” (2004: 221, 222, 228), etc. repite la narradora multiplicando soluciones alternativas que, supuestamente, servirían mejor para sentar la base de una ficción.

En *La meitat de l'ànima* la sombra de la autora planea sobre el texto, que no deja de remitir a su figura. Sin duda, el efecto de verosimilitud generado de este modo incide en el proceso de lectura. Pero más importante todavía me parece la reflexión que esta estrategia permite plasmar y sonorizar, para que sirva de clausura al proyecto que la autora se ha propuesto realizar en su trilogía. En el libro del año 2004, Riera vuelve a la cuestión de la responsabilidad, abordada diez años antes, en *Dins el darrer blau*. Para comentarla, esta vez no busca el amparo de un paratexto, que siempre le permite al autor tomar distancia respecto a la historia contada y ubicarse en una posición esencialmente ajena al universo ficcional, sino que la plantea en el texto mismo. En este sentido, el hecho que la narradora se dedique al oficio de escribir funciona como una suerte de *mise en abyme* respecto a la posición desde la cual la autora tomaba la palabra en la nota del año 1994. También en *La meitat de l'ànima* ser escritora implica un acto de responsabilidad pues convierte al sujeto en participante de la empresa de recordar y de (re)construir, a partir del trabajo de la memoria, la identidad individual y colectiva. Es más, una vez desestabilizadas las fronteras entre lo real y lo ficticio, el texto literario puede invadir unos territorios que hasta ahora le han sido vedados —justamente por su calidad de ficción— e interrogarse acerca del papel que puede desempeñar en el proceso de recuperación de la memoria.

La novelística actual dedicada a la memoria de la Guerra Civil y de las décadas que la siguieron nace como comentario de los resultados de unas específicas relaciones del poder establecidas en la época del franquismo y la transición española. En esta rama de la novela peninsular habría que ver reflejado el intento hacia una reescritura

de la historia de la guerra y la dictadura, llevada a cabo desde una posición diferente a la que se ha empleado hasta el momento. Se trataría, pues, de una suerte de historias “revisionistas”, en el sentido que les atribuye Pomian (2006: 188 y 198), es decir, las que “introducen una revisión”, sin el deje negativo que se suele atribuir a este último término. Pomian (2006: 191-192) presenta la génesis del enfrentamiento entre dos historias —la historia oficial y la historia “revisionista”— como resultado de un conflicto largo y sangriento, que desgarrar la nación y acaba con la victoria incontestable de una de las partes. Es un conflicto no solamente de individualidades o fuerzas sociales, sino de ideologías, esto es, de diferentes visiones sobre la organización de la vida social, que resultan irreconciliables. La división en vencedores y vencidos provoca la formación de dos memorias, igualmente contrarias, que no hacen sino repetir y prolongar el conflicto en una dimensión nueva. El estatus de esas memorias no es igual, advierte el historiador. La memoria de los vencedores dispone de todo tipo de medios para consolidarse y perpetuarse, asegurados por el aparato del poder, lo más frecuentemente, el poder estatal. Asimismo, es capaz de reforzar su posición e instalarse como la historia oficial, que desea ser la única. La memoria de los vencidos, por su parte, a raíz de las limitaciones que le han sido impuestas, está condenada a vivir en una situación de precariedad y a perdurar en la tradición oral. Tiene, por tanto, un carácter privado. Para poder competir con la historia oficial, argumenta Pomian, la memoria de los vencidos también tiene que presentarse como historia, como una historia que cuestiona la otra, es decir, como una historia revisionista¹²¹.

¹²¹ En la conferencia del 28 de enero de 1976, recogida en el tomo *Hay que defender la sociedad*, Foucault comenta la aparición de una modalidad de historia que él llama “contrahistoria”, “absolutamente antitética de la historia de la soberanía” (2003: 65). Sitúa este fenómeno en los siglos XVI y XVII, por lo que éste coincide con el comienzo de la modernidad. Su base habría sido el descubrimiento de cierto carácter “bifacial” que tiene la historia. Pues la historia de unos no es historia de otros, y la victoria de unos es la derrota de otros. Esta manera de percibir la historia rompe, dice Foucault, la continuidad de la gloria y la unidad del estado. La contrahistoria “es el

Ahora bien, ¿en qué sentido las visiones de la historia que se presentan en aquella última novelística sobre la Guerra Civil española y la dictadura pueden considerarse “revisionistas”? Ciertamente, en los textos que representan esta tendencia encontramos, por lo general, el punto de vista de los vencidos y el compromiso político e ideológico, en muchos casos, resulta evidente. Pero la historia contada desde estas posiciones ideológicas tiene ya un lugar asegurado en la lectura del siglo XX español y las novelas que aquí se evocan no cambian sustancialmente este *status quo*, aunque, sin duda, pueden contribuir a reforzarlo y, a la vez, a profundizar el conocimiento de la historia de la contienda nacional y de los decenios que la siguieron.

El carácter de “revisión” que poseen estas representaciones lo buscaría, entonces, también en otra parte. Según advierte Pomian (2006: 193), el paso de la “memoria” a la “historia” supone un distanciamiento respecto al objeto de la reflexión crítica y asimismo anula la actitud de identificación con el pasado. Los textos a los que me refiero parecen reflejar un caso interesante de la relación entre la historia y la memoria, entendidas de la manera propuesta por Pomian, es decir, una situación en la que las dos parecen concurrir.

Por un lado, encontramos en estas novelas la intención de un análisis crítico de los hechos pretéritos, que requiere un distanciamiento, una des-identificación con el objeto abordado. Y no importa ahora si se trata de una fabulación ficticia o una indagación concerniente a algún suceso o personaje histórico real, que luego, literariamente transformada, sirve de soporte para la trama novelesca.

discurso de quienes no poseen la gloria o de quienes la han perdido y ahora se encuentran quizá transitoriamente pero sin duda largo tiempo, en la oscuridad y el silencio” (2003: 66). Foucault caracteriza también la función que ese nuevo discurso histórico atribuye a la memoria: no es la de salvar del olvido un acontecimiento pasado —ésta habría sido la función propia de la historia que él llama de “tipo romano”, dominante en la Edad Media— sino la de sacar a la luz los acontecimientos que habían sido conscientemente encubiertos o falsificados. Entendida en este sentido, la contra-historia constituye no sólo una crítica sino también una reivindicación y en este sentido es revisionista, es historia de insurrección y de ruptura (véase Foucault, 2003: 61-69).

A la vez, no pocos textos pretenden echar luz sobre mecanismos y procesos que problematizan las prácticas de reconstruir y relatar lo pretérito; recuérdese, en este sentido, la paradigmática novela de Cercas. Para destacar el pretendido o real rigor del método aplicado se emplean diferentes procedimientos y estrategias. De entrada, dicho rigor se intuye en la posición de investigador o detective, que adopta el narrador. No son raros los casos en los que éste recurra al testimonio de los testigos que presenciaron los acontecimientos indagados o a diversas fuentes orales o escritas: documentos administrativos, grabaciones, microfichas, fotos, artículos de prensa, cartas, etc. Algunos de ellos pueden llegar a ser reproducidos en la novela: póngase el ejemplo de *La meitat de l'ànima* misma o, siempre en el ámbito de las letras catalanas, de *El metall impur* de Julià de Jòdar, donde este recurso está empleado con particular insistencia. Estos procedimientos pretenden acercar la investigación relatada a un modelo supuestamente "científico" del análisis del objeto¹²².

No obstante, la neutralidad de la posición de "investigador" adoptada por el sujeto en las novelas históricas que nos interesan, o sea, su distanciamiento respecto al objeto de su pesquisa, no es del todo evidente. En este sentido creo lícito afirmar que los textos que aquí se abordan representados por *La meitat de l'ànima* reflejan un momento único y efímero en la historia de las letras ibéricas. Los narradores y las narradoras de una buena parte de las novelas dedicadas a redescubrir la historia de la Guerra Civil y la posguerra no han sido ni participantes ni testigos del conflicto bélico; incluso su conocimiento de las décadas que siguieron a la contienda es reducido¹²³. Al no haber protagonizado los acontecimientos de aquel tiempo ni haber recorrido sus escenarios, pueden adoptar respecto

¹²² Domańska (2006: 189) habla incluso de una posible "deshumanización" del proceso de reconstitución histórica, que se produce en el momento en el que al historiador, antropólogo o arqueólogo se les atribuye el papel de "detective", situando su trabajo en el marco del discurso sobre la verdad científica, la argumentación lógica y la objetividad.

¹²³ Obviamente, no es ninguna regla general. Sin ir más lejos, basta recordar la novela *Per un sac d'ossos* (2005) de Lluís-Anton Baulenas con su historia narrada por un sargento de la Legión española, sobreviviente de la Guerra Civil.

a ellos una actitud de “historiadores”, que estudian el pasado desde una distancia con el propósito de conocer sus elementos y entender sus mecanismos. A la vez, sin embargo, se revelan como unos investigadores empáticos. Siendo hijos e hijas de los que participaron en el conflicto nacional, se proponen averiguar las emociones que en las historias que están recuperando son tan importantes como los hechos mismos. La investigación que la narradora de *La meitat de l'ànima* va realizando es, a fin de cuentas, el proceso de reconstitución de estados de ánimo, de temblores y exaltaciones que hubieran llevado a su madre a Portbou, en enero de 1960. La versión de la historia de Sánchez Mazas que el narrador de *Soldados de Salamina* va (re)construyendo está amasada de emociones, pensamientos fugaces, bordada con instantes de pavor y momentos de dicha de seguir viviendo:

Sánchez Mazas siente que el corazón se le desboca: presa del pánico, comprende que lo del campo de aviación sólo puede ser una excusa [...]. Empieza a andar a la cabeza del grupo, desquiciado y temblón, incapaz de pensar con claridad, indagando absurdamente en la expresión neutra de los soldados armados que bordean la carretera una señal o una esperanza [...] Transcurre entonces un instante eterno, durante el cual Sánchez Mazas piensa que va a morir. Piensa que las balas que van a matarlo vendrán de su espalda [...]. Piensa que no va a morir, que va a escapar. Piensa que no puede escapar hacia su espalda, porque los disparos vendrán de allí; ni hacia su izquierda, porque correría de vuelta a la carretera y los soldados; ni hacia delante, porque tendría que salvar una muralla de ocho hombres despavoridos. Pero (piensa) sí puede escapar hacia la derecha [...]. Y piensa: “Ahora o nunca”. [...] Así, loca y confusa la encendida menta, aguarda Rafael Sánchez Mazas [...] la descarga que ha de acabar con él (Cercas, 2005: 101-103).

La integración de la emoción y la empatía en la visión del pasado me parece una característica importante de *La meitat de l'ànima* y otras novelas históricas dedicadas a la memoria de la Guerra Civil y la dictadura, escritas recientemente en España. La aparición de este factor junto a la postura de investigador que adoptan los narra-

dores se presenta como reflejo de una situación en la que la memoria directa de los acontecimientos del siglo pasado, preservada por sus participantes, se encuentra con la historia entendida como una reconstrucción de lo que ya ha dejado de ser. En este sentido, puede decirse que las novelas que reconsideran la Guerra Civil española y la dictadura desde la perspectiva de finales del siglo XX y principios del siglo XXI reflejan un instante histórico absolutamente único. Se trata del momento en el que los hijos toman relevo generacional de sus padres, definiendo su posición respecto a sus vidas como, de entrada, la de una ajenidad. Ésta permite someter el pasado a un juicio “científico”, que siempre requiere distancia. Sin embargo, estos mismos hijos no pueden dejar de considerar los sucesos que determinaron las vidas de sus padres con cierto compromiso afectivo. En este sentido, la empatía del narrador-investigador reflejaría y traduciría esta actitud dramática —compleja y ambigua— que los hijos adoptan respecto a lo que le tocó vivir a la generación anterior.

Ahora bien, dicho esto —y sin olvidar que estamos tratando textos literarios, que tienen la libertad de remodelar los esquemas extraídos de diferentes campos de la realidad extraliteraria— hay que preguntarse si el acercamiento científico y distanciado al objeto de indagación, que se impone el investigador, admite empatía. ¿No son categorías opuestas y en definitiva excluyentes? En este momento creo que es interesante llamar la atención sobre cierta coincidencia que existe entre la postura acabada de observar y una tendencia reciente de los estudios históricos llamada “historia inconvencional”¹²⁴. En este contexto es preciso recordar el número 41 de la revista *History and Theory*, de diciembre de 2002 y, en particular, el artículo introductorio de Brian Fay (2002), que entablan la discusión acerca de dicho concepto. En la presentación de Fay, la “historia inconvencional” no llega a caracterizarse sino de forma indirecta, en oposición a la “historia académica” definida como “the typical sort of discursive history produced by professional academic historians” (Fay, 2002: 6). Domańska (2006: 55), por su parte, en-

¹²⁴ En cuanto a la historia del término remito a Domańska (2006: 53-56).

tiende la “historia inconvencional” como una particular actitud hacia el pasado que ella observa no sólo en la historiografía sino también —o sobre todo— en otros campos de las ciencias humanas, cultivada por los especialistas en antropología, arqueología, estudios culturales, historia del arte, que realizan sus proyectos en diferentes ramas de los estudios interdisciplinarios: estudios postcoloniales, estudios del género, *queer studies*, *animal studies*, etc., e igualmente por los escritores. También llama la atención sobre algunos de los rasgos definitorios de esta modalidad de reflexión sobre lo pretérito. Uno de ellos es, justamente, la rehabilitación de la emoción y la empatía en la investigación, que desemboca en lo que ella llega a llamar “historia emocional”. Otro hito importante es la tendencia hacia la reivindicación de los derechos y la sonorización de la voz de aquéllos quienes se han visto expulsados del campo de interés de la historia tradicional, de la “gran historia” (Domańska, 2006: 63). En estas circunstancias llega al rango de principio la sinceridad, que desempeña una función parecida al criterio de la verdad en estudios historiográficos tradicionales. La sinceridad es un criterio a diferentes dimensiones: por un lado, requiere del investigador el valor de presentar sus propias opiniones y convicciones; a la vez, puede referirse al coraje de abordar ciertos temas considerados como difíciles, incómodos o tabú. Por otra parte, la sinceridad tiene puntos de contacto con el criterio de la veracidad, aunque, obviamente, está lejos de identificarse con ésta, ni tampoco garantiza la corrección de los resultados de la investigación (véase Domańska, 2006: 63–66).

Entre las propuestas de aproximaciones “inconvencionales” al pasado, presentadas en el número citado de *History and Theory*, encontramos lo que se propone llamar “historia literaria” (literary history): “a cross between conventional (scientific) history and pure fiction” (Adhikari, 2002: 41). Fay, en su artículo introductorio y “programático”, justifica este acercamiento entre la historia y la literatura:

That history has often been linked with literature is not surprising: they make natural companions. This companionship derives in part from the fact that the historical record is always incomplete such that histo-

rians must try to conjecture what a historical event or period was like, filling in details by means of their own (controlled) imagination — not unlike novelists; in part from the fact that historians often try to get “inside the minds” of their subjects to understand their motivations and their experiences—in much the same way as do fiction writers; and in part from the fact that history often uses narrative as the form by means of which it portrays the past.

What distinguishes works of literary history is that, though they are clearly works of literature, they attempt at the same time to be works of history (2002: 2).

El número de la revista recoge un artículo (Adhikari, 2002) dedicado al comentario de las “historias literarias” en las letras anglosajonas del siglo XX, en concreto en *El paciente inglés* (1992) de Michael Ondaatje y *Tales of the South Pacific* (1947) de James A. Michener¹²⁵. El autor del trabajo llama la atención sobre las capacidades analíticas de la ficción: “[I]t is fictionalized history that is perhaps the most effective tool with which the past can be understood and evaluated, for the distancing achieved by storytelling enables reader and writer alike to revisit history with a new and deeper awareness” (Adhikari, 2002: 43), afirma. Al haber expresado su reserva respecto a la célebre fórmula con la que Aristóteles distingue entre la historia y la ficción, suscribe las opiniones de los historiógrafos que rechazan la posibilidad de recuperar el pasado mediante una investigación objetiva de los hechos¹²⁶ y ve la ficción y el hecho como dos integrantes del proceso de reconstrucción del pasado, pues “[t]he restructuring exercise of the past is as much an act of imagination as it is of perception” (2002: 44). Acto seguido, propone reconsiderar el papel que, siempre en el marco de aquel proyecto que es la “historia inconvencional”, puede desempeñar la ficción. Su capacidad de presentar y analizar emociones permite llegar a los segmentos del

¹²⁵ No me consta que exista traducción al español de la novela de Michener.

¹²⁶ “History, the articulated past—all kinds, even our personal histories—is ever being rethought, refelt, rewritten not merely as rigor or luck turns up new facts but as new patterns emerge, as new understandings develop, as we experience new needs and new questions” (Robert Penn Warren cit. en Adhikari, 2002: 44).

pasado que la historiografía “académica” —me sirvo del término empleado por Fay— ha descuidado deliberadamente o a los que ha tenido un acceso vedado:

If history concentrates on the events of the past that are determined by our own particular present, fictionalized history also inquires about the past by focusing on human predicaments, social responsibilities, and the observance of human values. [...] Fiction, more than any other mode of revisiting, not only informs the reader of the survival of humans in the inanimate jungle of facts, but also frames the acts of real and imaginary characters to remind us of the role of central and peripheral human beings, with their emotions, visions, and relationships (Adhikari, 2002: 45 y 47).

No es mi intención pronunciarme ahora a favor o en contra del proyecto que sus fundadores y seguidores han querido llamar “historia inconvencional”¹²⁷. Pero creo útil observar que la trilogía de Carme Riera como también una parte de las novelas históricas recientes que tratan la temática de la Guerra Civil española y la dictadura se acercan a las así llamadas “historias literarias” y asimismo comparten la tendencia más general en la manera de abordar el pasado. El proyecto de indagarlo y de contribuir a su conocimiento no pretende anular el carácter de ficción; al contrario, gracias a su carácter ficticio el texto literario puede adquirir acceso a unos horizontes nuevos. Pues, en definitiva, realizando el proceso de recuperación del pasado desde el prisma de la ficción, las “historias literarias” llegan a invadir las esferas rechazadas, reprimidas o ignoradas por la historia “académica”, en particular, la esfera de la emoción y de la vivencia individual. A la vez, la reescritura de la

¹²⁷ Domańska (2006: 60) considera que la distinción entre la historia “académica” y la “inconvencional” es, en definitiva, artificial. En su opinión, no obstante la etiqueta de “otro” que los iniciadores han querido otorgar a su proyecto, la llamada “historia inconvencional” se sitúa en el seno mismo de la historia académica. En este sentido, siendo una “corriente rebelde” en el marco de la historia académica, la historia inconvencional pondría de manifiesto el deseo que tiene aquélla de transformarse en una rama del saber transdisciplinar sobre el ser humano.

historia propuesta en estos textos, centrada en la figura del “otro” —el vencido, el inmigrante, el excluido, si nos queremos referir únicamente a las novelas que forman la trilogía de Riera— constituye un discurso crítico respecto a las historias constituidas desde los centros del poder. De esta forma sus propósitos se muestran acordes con los de las llamadas “nuevas ciencias humanas” cuyo rasgo característico sería la oposición respecto a los discursos dominantes y la crítica de éstos (Domańska, 2006: 17)¹²⁸.

Siendo un “cruce de historia convencional y pura ficción” (vuelvo a la definición de Adhikari, citada anteriormente), los textos que estoy evocando plantean la pregunta acerca del papel que la literatura puede desarrollar en el proceso de conocimiento de la historia. ¿En qué medida el texto literario puede dar a conocer los hechos pasados? ¿Hasta qué punto le es lícito —o imprescindible— acercarse al estudio histórico? Estas preguntas desembocan en otra, más amplia y a la vez radical: ¿En qué medida el texto literario puede —o debe— desempeñar la función de instrumento de conocimiento de aquello que, a lo mejor ingenuamente, llamamos “realidad”? Y no olvidemos que todas estas interrogaciones se formulan en el contexto —bastante poco alentador, en definitiva— de la discusión acerca de la vanidad de cualquier intento de llegar a través de la narración al conocimiento de hechos pretéritos; pues esta preocupación la literatura parece compartirla con la historiografía. En el contexto literario, y concretamente en el de las novelas históricas recientes, este escepticismo emana, como es bien sabido, de la constatación de la precariedad de los instrumentos de preservación y reproducción del pasado y, a la vez, evoca el “declive insuperable que existe entre la realidad misma y su articulación lingüística y retórica” (Albert, 2006: 25).

¹²⁸ Haciendo referencia al contexto académico norteamericano, Domańska engloba en este campo los estudios culturales, estudios postcoloniales, diferentes estudios étnicos, estudios de género, estudios lesbianos y gays, *queer studies*, *disabled studies*, *animal studies*, etc. Y puntualiza que las así llamadas “nuevas ciencias humanas” se ocupan, en preferencia, de la problemática del pasado inmediato o cercano, basándose, frecuentemente, en material autobiográfico o experiencias individuales.

No creo que las novelas históricas actuales que se siguen escribiendo en España, incluidas las de Riera, aporten una respuesta definitiva o siquiera concreta a estos interrogantes. No es éste su propósito. Pero tampoco pienso que la imposibilidad de dar una respuesta definitiva demuestre el sinsentido de la pregunta. Por otra parte, cada uno de los escritores y escritoras puede abordar esta cuestión de manera diferente. La respuesta de Riera va en la dirección que llega a situarla en el contexto de la problemática de la responsabilidad. Frente a la imposibilidad de reconstruir lo pretérito, sea por la deficiencia de la memoria, sea por el hiato que existe entre el hecho y la palabra que pretende actualizarlo, se eleva el imperativo de continuar buscando la sombra del pasado y de perseguir el eco de la voz de aquéllos a quienes ha sido vedada la oportunidad de explicarse “en voz alta”, de presentar “su” verdad. Sean éstos los criptojudíos del siglo XVII, los vencidos de la Guerra Civil española u otros. La suya es una verdad que frecuentemente trastoca y desordena, puesto que “no forma parte del juego”, al no ajustarse a lo que uno ha decidido tratar como “realidad propia”, instalado en ella cómodamente.

Para ilustrar la importancia de esta cuestión en la narrativa de la escritora mallorquina, recorro una vez más a *Dins el darrer blau*, la primera novela de la trilogía. El fragmento que voy a citar está extraído del primer capítulo del libro que, lógicamente, abre el ciclo, y como tal llega al rango del *incipit*, el pasaje inicial en el que se deciden las normas de la lectura y se formula un grupo de sentidos importantes para la comprensión del texto. En él, el marinero João Peres, recién llegado a Palma de Mallorca, compara los acontecimientos que está viviendo con los que le había relatado un tal capitán Harts. Es justamente la historia de éste último —empapada de aroma de cuentos orientales y de novelas bizantinas, esto es, de unos relatos “tradicionales”, contruidos según un patrón bien evidente y conocido— que lo ha llevado a la isla, al haber engendrado la esperanza de revivir la aventura amorosa de la que había gozado el capitán. Pero los acontecimientos que le toca presenciar no se ajustan a las pautas confiadas por Harts. Una historia ajena irrumpe

en la de Peres —en la que él desea experimentar— y la modifica sustancialmente. A la vez despierta el interés y la empatía que se constituyen como la base del proyecto estético y ético de Riera:

Per molt que repassa el relat de Harts, està segur que aquella al·lota no hi apareix. Res no té a veure amb l'esclava mora, ni guarda la més mínima semblança amb la bella desconeguda de pell de pasta d'àngel. Potser el capità es descuidà de parlar-ne, tal vegada la deixà fer en terra com un can atupat, sense ajudar-la i per això la passà per alt en la seva història. [...] L'al·lota hi és de més, no forma part de l'aventura, no pertany a l'acció. Ha sorgit de sobte foragitada des del ventre de les tenebres a les besllums de la matinada sense que ningú l'hagi cridada, sense que ningú la necessiti. Però la seva presència el traspals i commou amb un sentiment tendre que va més enllà de la pietat per una donzella ferida (Riera, 1994a: 33).

Dar voz a los que la narración principal ha dejado “en terra com un can atupat”, a los que ha pasado por alto, tras abandonarlos “sin prestarle[s] auxilio”, como escribe Riera (1994b: 27) en la versión castellana de su libro, preparada por ella misma, es un ejercicio que hay que realizar a pesar de todo y contra todo, pues el proyecto parece, ya de entrada, condenado al fracaso. “[E]stava decidida a seguir endavant per molt mal parada que quedés Cecília Balaguer, tot i tenir l'evidència que mai podria restituir l'exactitud dels fets perquè els records els traïen sense voler” (2004: 83), dice la narradora de *La meitat de l'ànima*. La búsqueda es, pues, una forma de expresar la lealtad con los que desaparecieron. Pero salvar la memoria de los demás significa, a la vez, buscar su propia salvación o, si no, quedar fiel a uno mismo: “Per a mi la memòria és imprescindible, sense memòria som morts. La memòria és l'ànima de les persones i tal vegada és per això que jo seguesc cercant la meitat de la meva ànima” (2004: 168).

3

Barcelona vista desde la periferia: las novelas de Maria Barbal

Vaig entendre que l'espai defineix les persones.

MONTSERRAT ROIG

3.1. Entre ciudad y campo

Las novelas de Maria Barbal (n. 1949) enriquecen el repertorio de estructuras detectadas en la representación del espacio barcelonés aportando una perspectiva bipolar, que opone la ciudad al ámbito rural. Esta relación tópica se esbozaba ya en *Judes i la primavera* de Blai Bonet aunque allí el valor semántico de la contraposición ciudad-campo aparecía alterado; la narrativa de Mercè Rodoreda, por su parte, evocaba el contraste entre las zonas céntricas y las periféricas (barrios residenciales, suburbios), situadas en el marco metropolitano de Barcelona. Pero es en las novelas de Barbal donde la oposición entre el campo y la ciudad se revela como base estructural de los universos ficcionales. Con la obra barbaliana cruzamos también otra frontera cronológica en la historia de Cataluña y España. Si Carme Riera publica su primera colección de cuentos, *Te deix, amor, la mar com a penyora*, en el emblemático año 1975, Maria Barbal entra en la vida literaria catalana ya después del período de la transición, si queremos considerarlo culminado con la entrada en vigor de la Constitución Española del año 1978 y la promulgación de l'Estatut d'Autonomia de Catalunya en 1979, o incluso con el acto de adhesión de España a la Comunidad Económica Europea, firmado en 1985. La primera novela de Barbal, *Pedra de tartera*, aparece

justamente en 1985, seguida por *Mel i metzines* (1990) y *Càmfora* (1992). Las tres forman el llamado “ciclo del Pallars” al presentar historias protagonizadas por las gentes y las tierras del Pallars Jussà, la región natal de la escritora. Si bien gran parte de su acción se desarrolla en medio del paisaje rural, en *Pedra de tartera* y *Càmfora* encontramos también escenarios urbanos, en concreto, barceloneses. Estos reaparecen en las obras posteriores, en particular en *Carrer Bolívia* (1999) y *País íntim* (2005). La relación entre estos dos núcleos —el urbano y el rural— se comentará en el presente capítulo¹²⁹.

De entrada, cabe observar que, en las novelas enumeradas, la parte que los ambientes urbanos ocupan en la estructura del espacio ficcional no es siempre la misma. Considerado en su conjunto, el *corpus* de los textos barbalianos revela un creciente interés por el espacio de la ciudad. En *Pedra de tartera*, la presencia del escenario barcelonés se limita, formalmente, al último capítulo pero su escaso protagonismo a nivel de anécdota no impide que la imagen de Barcelona tenga una relevancia para la estructura del sistema de sentidos, como veremos pronto. En *Càmfora*, entre el espacio urbano y el rural se produce una particular tensión que determina las vidas de los personajes. Es más, la actitud que éstos toman respecto a los dos espacios es una de sus características principales si no la más importante. La proporción a partes (aproximadamente) iguales, establecida en *Càmfora*, se trastorna en *Carrer Bolívia* (1999), donde los escenarios urbanos, barceloneses, llegan a dominar en la estructura del espacio novelesco. *País íntim* (2005), por su parte, logra restablecer el equilibrio entre el campo y la ciudad, y no tan sólo en el sentido de atribuirles un protagonismo semejante, pues al final de la historia los dos espacios, inicialmente contrastados, llegan a “reconciliarse”.

En las novelas de Barbal que aquí interesan, la mirada que contempla Barcelona es la de un personaje que llega del campo para establecerse en la gran ciudad, es la mirada de un inmigrante, en definitiva. Sin caer en la trampa de identificar las voces de los na-

¹²⁹ Esta relación no se observa en la última novela de Barbal, *Emma* (2008), que por eso mismo no incluyo en mi comentario.

rradores (femeninos, en su mayoría) con la voz de la autora, hay que evocar aquí ciertas semejanzas entre la trayectoria vital de Maria Barbal y las experiencias que ella hace vivir a sus protagonistas. Nacida en Tremp, una comarca de Lleida, Barbal se desplaza a Barcelona para continuar el bachillerato (como Rita, de *País íntim*). Más adelante, fijará su estancia en la capital y, después de haber entrado en el mundo literario, publicará sus libros en las editoriales barcelonesas. La misma autora en diferentes ocasiones revela un fondo autobiográfico de sus novelas, en particular cuando es preguntada por la génesis de la imagen de Barcelona ofrecida en el último capítulo de *Pedra de tartera*:

[A] L'últim capítol (de *Pedra de tartera*) puc reconèixer experiències meves en l'intent de definir Barcelona, la qüestió dels horaris, el cel humit, la pluja grisa, entre altres, són experiències meves. Quan hi ha anècdotes concretes a la novel·la, com els somnis del passat, en aquell moment pren paper la ficció tot defugint la realitat. Vaig marxar de la meva terra a causa de la impossibilitat de continuar el batxiller. Com les meves companyes de curs, vaig haver de sortir per acabar els estudis. Podia haver anat a Lleida però finalment, el fet que uns parents nostres tingueren pis a Barcelona, va ser fonamental per a l'elecció de la ciutat on m'establiria (Cortés, 2007).

Y en otro momento:

Justament en l'últim capítol crec que vaig traspasar la meva vivència de noia jove de Tremp, que va a estudiar a Barcelona i que veu les coses diferents, a aquesta protagonista, que és una dona vella i que té unes circumstàncies molt diferents i que es troba també en aquesta gran ciutat. Potser allò de la llet, dels gossos passejant, eren més experiències meves aplicables a la protagonista (Cortés, 2008).

La perspectiva aplicada en *Pedra de tartera* es, entonces, esencialmente distinta de la que se ha observado en las obras de Rodoreda y Moix, donde Barcelona se describía desde el punto de vista de un(a) habitante de la capital. No hay modo, parece, de evitar la constatación que en las novelas que aquí se comentan la actitud

adoptada por los personajes en su lectura del espacio urbano, coincide, en grandes líneas, con la relación que los propios autores mantienen con Barcelona. Mercè Rodoreda y Terenci Moix nacen en la capital y la contemplan desde la posición de su habitante (no importa, en este sentido, que Rodoreda escriba sus novelas en el exilio). Maria Barbal y Blai Bonet, por su parte, originarios de otras regiones de los Países Catalanes, se desplazan a Barcelona a causa de determinadas circunstancias vitales y sólo entonces llegan a conocerla.

En la narrativa de Barbal que se comentará a continuación, Barcelona es “gran ciudad”, destinación deseada o temida, a la que se dirigen los protagonistas para mejorar su vida o para... morir. Es un lugar adonde uno llega dejando tras sí la tierra de origen: un pueblo de Cataluña en las novelas del “ciclo del Pallars” y *País íntim*, o un pueblo andaluz, en *Carrer Bolívia*. La estructura espacial desvela entonces un carácter bipolar, determinado por la oposición principal entre “ciudad” y “campo” reforzada, en algún caso, por el contraste entre “centro (capital)” y “periferia (provincia)”¹³⁰. En esta

¹³⁰ Como es sabido, la oposición entre capital y provincia es un modelo presente en la novela decimonónica sobre todo en Francia y en Gran Bretaña, donde refleja unas circunstancias histórico-sociales características de estos dos países. Recurro a este patrón para comentar las estructuras empleadas por Barbal no sin darme cuenta que en España las relaciones entre la capital y la provincia fueron influenciadas por circunstancias específicas. Martí-López (2000), por ejemplo, entra en polémica con los críticos dispuestos a trasplantar al terreno español y catalán el paradigma que ve en la capital la metáfora de la nación. Para explicar la ausencia del “modelo francés” en el contexto político peninsular comenta las diferencias en el proceso de desarrollo del estado francés y el español en el siglo XIX. La fragilidad y la ineficacia del organismo estatal español y, en consecuencia, la debilidad de Madrid, habrían originado la falta de un modelo centralista efectivo en las relaciones entre la capital y la provincia. A esta circunstancia se suma la inviabilidad del modelo nacional en los dos contextos político-sociales: el español y el catalán. En consecuencia, Martí-López propone sustituir la idea de la capital entendida como metáfora de la nación con la de la ciudad o pueblo como representante del estado, y aplicarla en la lectura de los procesos culturales en la España del siglo XIX. De todas formas, y sin relación con la polémica establecida por Martí-López, Dorca

circunstancia, la representación del espacio barcelonés debe analizarse en relación con la de otros espacios, puesto que forman parte de una misma estructura de sentidos.

3.2. *Pedra de tartera:* piedra de toque de la novelística barbaliana

Empiezo este comentario por *Pedra de tartera*, no sólo porque, cronológicamente, es la primera novela de la escritora, sino también porque en ella quedan esbozados temas y estrategias de la obra de Barbal que comprobarán su importancia en su creación posterior. Es más, es en esta obra, de estructura sencilla y nítida —cristalina, diría—, donde estos elementos se dejan observar con más claridad y precisión. *Pedra da tartera* es también el libro más conocido de Maria Barbal que ha funcionado como su “tarjeta de visita”¹³¹. La publicación de las siguientes novelas del “ciclo del Pallars” otorgó a aquella primera el rango de la “obra fundacional” en la creación barbaliana; como tal la novela ha servido como un punto de referencia constante en la lectura de la narrativa posterior de la escritora.

(2001) observa el motivo de la oposición entre la capital y la provincia en las letras catalanas del siglo XIX, en concreto, en la obra narrativa de Narcís Oller.

¹³¹ La novela desempeñó ese papel tanto en el ámbito catalán e ibérico como en el extranjero. Por su parte, la escritora manifiesta cierta reticencia respecto a las opiniones que atribuyen un lugar particular a su primera obra y asimismo desvían la atención de su narrativa posterior: “No vull renunciar a les infinites possibilitats de l’escriptura i potser per això, algun lector de la meua primera novel·la no va acabar entenent les diverses tendències i variacions que el meu estil ha anat desenvolupant en llibres posteriors. Així, de vegades ha estat mal rebut que deixi de banda el món del Pallars o que triï altres temes, de manera que he rebut silencis de la crítica molt significatius, però abans que res, un escriptor ho ha de ser amb llibertat” (Cortés, 2007). Leo las palabras pronunciadas por el protagonista de *Bella edat* como alusión a aquella tendencia demostrada por la crítica: “Té preguntes sobre el meu primer llibre i penso que mai no s’acaba l’interès per ell, encara que jo faci més de vint anys que intento no pensar-hi” (Barbal, 2003: 123). No obstante, la misma escritora vuelve a evocar, implícitamente, su primera novela en el relato “Gestos útils” integrado en su última colección *La pressa del temps* (2010).

En *Pedra de tartera* la presencia de Barcelona podría tratarse como episódica —puesto que la capital se evoca tan sólo en la parte final de la historia— si su aparición no fuera suficientemente importante como para otorgar al relato una nueva perspectiva. La implantación final de este escenario introduce en la estructura de la historia contada el modelo de la oposición entre el campo y la ciudad. El campo es la casa, es también “tierra propia”, que la idiosincrasia campesina sitúa en el centro de su sistema de valores; en el marco de esta estructura, Barcelona representa el exilio. El traslado a la capital implica un cambio dramático —“inassumible”, en palabras de la misma escritora (Barbal, 2004: 227)— de entorno, pero sobre todo de la manera de vivir: la existencia en la ciudad es caracterizada en función de la falta de conexión con la tierra y del ritmo natural de la vida. Pasados muchos años, la protagonista se refiere a la decisión de mudarse a la capital, tomada por los hijos —“Mare, hem mirat una porteria a Barcelona. [...] Allí serem a prop dels metges i no patirem per la terra...” (Barbal, 2002: 81)— y comenta:

Si hagués gosat dir: deixeu-me quedar aquí, vull morir en aquesta terra, no n’hauria tret res. [...]. I tampoc no m’hauria valgut continuar dient que era casa meva i en aquella terra havia viscut la meva vida... [...] Vaig comprendre que no era veritat que jo estava conformada i que no volia la vida. Llavors que marxàvem, la vida era quedar a prop d’on m’havien dit que el Jaume era enterrat, era anar sense gaire pressa, anar fent sense entusiasme, deixar dir, mantenir allò que ens havia costat tant a tots plegats (2002: 82).

El último capítulo en el que la anciana narradora presenta una suerte de anti-apología de la ciudad —y de Barcelona—, es, sin duda, uno de los fragmentos más emocionantes de la novela. A la vez, siendo la parte posterior de la narración de Conxa, tiene el valor de un aldabonazo que remata la historia contada y se queda en la memoria del lector:

Barcelona és una casa on les finestres no donen al carrer. Miren al vestíbul de l’edifici i a l’ascensor del servei. [...]
Barcelona és no conèixer ningú. Només els de la família. [...] És oblidar el so dels animals de casa per veure passar gossos encadenats cap al tard.

Barcelona és un pa petit que s'acaba cada dia i és llet d'ampolla, molt blanca, sense nata i amb un gust primet.

Barcelona és un soroll sense paraules i un silenci pastós ple de records concrets. [...]

Barcelona, per a mi, és una cosa molt bona. És l'últim graó abans del cementiri (2002: 84-85).

La Barcelona del último capítulo de *Pedra de tartera* consigue una dimensión simbólica, la del "invierno de la vida". El proceso vital y el acto de narrar terminan cuando "presencias" se convierten en "ausencias" y se manifiesta la deficiencia de la realidad actual, cuya tara esencial es la falta. De este modo, el desarraigo se presenta como el tema principal de la parte final de *Pedra de tartera*, siendo, según la opinión de la misma autora, uno de los ejes esenciales de su narrativa (véase Nadal, 1993: 11). El acto de narrar se entiende como una práctica de restitución y salvación: contar significa remar contra la corriente del tiempo y detener, mediante el trabajo de la memoria, el proceso destructivo implicado por la naturaleza temporal de todo cuanto existe, para poder reintegrarse en el pasado. Observemos también que en *Pedra de tartera*, Barcelona se muestra como una experiencia límite con diferentes dimensiones. Ante todo, es el tiempo y el espacio de la espera de la muerte biológica. Es umbral de la muerte, un cronotopo ambiguo, de transición, o de trance entendido como la postrera etapa de la vida. A la vez, también representa el final de la existencia humana entendida como materia susceptible de ser contada. Fijémonos, en este sentido, que el fragmento de la vida que corresponde a la estancia en Barcelona no se revela, en principio, como "narrable": se cierra en un solo apartado, cuyo fragmento acabo de citar, donde la ciudad se caracteriza por lo que no es, siempre en contraposición a la vida anterior, a la vida *tout court*.

Asimismo, situando a la protagonista entre la vida y la muerte, el texto de Barbal se interroga también acerca de la naturaleza del acto narrativo. En *Pedra de tartera* Barcelona es un tiempo-espacio situado entre existencia y literatura, donde y cuando la vida se convierte en palabras. Es cronotopo de trance creativo y momento

de sublimación de la vida en arte. El acto de narrar se presenta pues como una experiencia límite, como lo es, para la protagonista, la Barcelona misma.

Obsérvese también que las características del acto narrativo en *Pedra de tartera* son ambiguas. En el texto no encontramos indicaciones directas que lleven a considerar la relación de Concepció como otro caso de memorias “exteriorizadas” delante de algún narratario. Tampoco hay indicaciones que lo impidan. En principio, el relato subraya la soledad radical de la narradora, que no encuentra a nadie que escuche sus recuerdos:

I quan a la tarda Barcelona és una història d'allà dalt, no hi ha ningú a qui explicar i a tothom li fa nosa que vulgui fer d'aquella tarda de Barcelona un tros d'aventura de muntanya oblidada [...].
Barcelona nit és una escapada cada dia. Comença amb un soroll llargarrut d'ascensor i galopa per corriols i boscos. S'atura en qualsevol lloc de la contrada i escolta les campanes. Toc de festa, toc de rosari..., fins que no arriba el toc de morts no m'adormo, i llavors els somnis són llargues converses que no puc fer desperta (Barbal 2002: 84-85).

La Barcelona del último capítulo de la novela es un cronotopo de soledad y de ensimismamiento. La vida que lleva la protagonista es una existencia “muda”; no extrañaría, pues, que el proceso de recordación que realiza fuera solitario y que sus evocaciones se quedaran en un nivel pre-verbal. En el texto leemos que sus historias carecen de oyente y, efectivamente, no se registran huellas materiales de la existencia del narratario. Es posible entonces que el lector conozca los recuerdos de la narradora gracias a la capacidad de “entrar” en su conciencia, que le otorga el texto. En tales circunstancias, la narración de Conxa conservaría un carácter íntimo; a la vez, la imposibilidad de compartir con los demás el pasado y el presente, dotaría la existencia de la mujer de un fuerte dramatismo.

Ahora bien, ese carácter interno y solitario del acto de narrar está lejos de ser evidente. Los críticos han llamado la atención al hecho que, en *Pedra de tartera*, la narración asume la presencia implícita de un destinatario, pues aporta una información útil, si no im-

prescindible, para alguien que no conoce la realidad topográfica de los pueblos que aquí se describen (véanse Badell-Giralt, 2008: 5-7 y Prudon-Moral, 2008: 4-5)¹³². El texto propone entonces dos códigos de lectura diferentes y, en definitiva, contrapuestos. Asimismo, el acto de narrar —o de hacer literatura, en definitiva— llega a revelar una naturaleza compleja. Por un lado tiene un carácter solitario; a la vez, exige la existencia del otro, que se convierte en su destinatario. La reflexión acerca de estos contenidos es posible justamente gracias a la introducción del narratario implícito. Éste otorga al relato una estructura magistralmente concebida y ejecutada, que, en definitiva, resulta admirable si la cotejamos con algunas constataciones de la misma escritora. Pues en una entrevista, Maria Barbal confiesa haber escrito su primera novela “sense cap consciència” (Cortés, 2007); “sense cap consciència d’escriptora”, puntualiza en otra ocasión (Cortés, 2008). Y añade: “La meva consciència d’escriptora comença a partir de la rebuda de *Pedra de Tartera*, després de la publicació i amb les primeres crítiques” (Cortés, 2008). Y como no es mi intención cuestionar —ni mucho menos— las afirmaciones de la autora ni tampoco tratarlas como signo de modestia o una fórmula de *captatio benevolentiae*, no me queda otra solución que ver la estructura de la narración en *Pedra de tartera* en términos de un verdadero “hallazgo”.

Notemos también que la presencia del narratario —muda pero perceptible— refuerza el carácter testimonial de la narración de la protagonista, confirmado por la misma escritora¹³³. La narradora se

¹³² La misma autora presenta el discurso de Conxa como memorias verbalizadas: “El personatge principal de *Pedra de tartera* és qui ens explica els fets. [...] La seva manera de parlar-nos és sovint un mirall on es reflecteixen les persones, els animals i tot un paisatge que contitueixen el món que l’envolta, el seu petit món” (Barbal i Farré, 1987: 5-6).

¹³³ “Ella, Conxa, és pedra entre les pedres, no està sola sinó que són moltes altres que estan al voltant vivint al mateix temps una història. Com la protagonista hi ha un munt de persones que viuen el mateix episodi des d’angles diferents. Són els representants d’un grup castigat pel malefici de la guerra” (Cortés, 2007). Y en otra ocasión añade: “Alguna persona em va arribar a dir: «Oh és clar, és que tu

presenta como testigo de los acontecimientos referidos, pero es el narratorio quien, en el acto de crear, legitima, en definitiva, esa posición (sigo a Ricoeur, 2000: 205). Y notemos en seguida que la narración de Conxa recoge, curiosamente, también otra característica del proceso de testimoniar, comentada por Ricoeur. Pues el testigo debe estar preparado para repetir su testimonio y así confirmar su carácter fidedigno¹³⁴. En *País íntim*, Maria Barbal retoma algunos hilos iniciados en su primera novela y así concede a su protagonista y a otros personajes la oportunidad de avalar la historia contada en *Pedra de tartera*. De esta forma, el procedimiento empleado en *País íntim* refuerza, a posteriori, las bases de la estrategia aplicada en el libro del año 1985. Por otra parte, la forma oral, asociada intuitivamente con el proceso de testimoniar, comprueba una vez más su función de pivote de la construcción del relato.

En *Pedra de tartera*, Barcelona es también cronotopo de exilio, entendido en un doble sentido. Ante todo, significa alejamiento de la tierra natal y de la plenitud de la vida. A la vez, es el tiempo y el espacio de la pérdida de la palabra: “Barcelona és aprendre a callar més i més” (Barbal, 2002: 84). El exilio barcelonés impone a la protagonista una vida otra, ajena al ambiente rural y a su habla. Existe, por tanto, un desfase entre el lenguaje “de antaño” y la realidad nueva, manifiesto en el último capítulo, donde la descripción de la realidad barcelonesa resulta entrecortada, de ritmo desigual e inseguro, que contrasta particularmente con la narración fluida y “fisiológica” de los capítulos anteriores dedicados a la vida en el pueblo. Es aquí donde el contar parece compasarse con el respirar mismo (véase Łuczak, 2009: 184). En Barcelona, la enajenación de la realidad implica también una enajenación del lenguaje: “Barcelona és

expliques la història des d'un bàndol determinat!». I tant! No he dit mai que no!” (Cortés, 2008).

¹³⁴ “Le témoin fiable est celui qui peut maintenir dans le temps son témoignage. Ce maintien apparente le témoignage à la promesse, plus précisément à la promesse d’avant toute promesse, celle de tenir sa promesse, de tenir parole. [...] Le témoin doit être capable de répondre de ses dires devant quiconque lui demande d’en rendre compte” (Ricoeur, 2000: 206).

[...] de vegades, sentir parlar per unes estranyes paraules” (Barbal, 2002: 84), se queja la narradora. En estas circunstancias, el proceso de recordar y de narrar los hechos pasados responde a la necesidad de arraigarse en la palabra “de antes”, puesto que el acomodo en la realidad nueva resulta imposible.

El tema de la privación de la palabra consigue en la novela una perspectiva más amplia, que emana de las circunstancias históricas que forman el fondo de la historia contada. La súbita conversión de la familia de Jaume Camps en “la esposa y los hijos de Jaime Camps” (Barbal, 2002: 63), operada a principios de la dictadura —en la novela, la fórmula castellana aparece entre comillas— o las palabras pronunciadas por los soldados franquistas, citadas, igualmente, en castellano, ocasionan una ruptura en el texto, siendo una suerte de “acto de violencia” perpetrado en su cuerpo. En este sentido, *Pedra de tartera*, una autobiografía de la protagonista-narradora, es, igual que *La plaça del Diamant*, una novela sobre la preservación de la lengua. Si el proceso de recordar realizado en lengua catalana es acto de salvación de una vida, ésta, por su parte, está relacionada con la palabra hasta tal punto que las dos llegan a identificarse: la vida de la protagonista narrada por ella misma es, en definitiva, una existencia convertida en palabras. En estas circunstancias, contar permite salvar la substancia de su propia vida a través de la palabra, pero también salvar la palabra misma¹³⁵.

¹³⁵ La reflexión sobre la lengua ocupa un lugar importante en *Pedra de tartera* de Barbal. Destaco el papel de factor cohesionante de la comunidad, que la autora atribuye a la lengua catalana (no obstante sus diferencias dialectales): “[M]’agradava que els cosins de Barcelona pugessin cada any, perquè era una alegria veure com omplien la casa i s’abraçaven als oncles tot eixugant alguna llàgrima i repetien: aquesta noia cada cop se us fa més maca; i quins cabells més ondulats i bonics que té! A Pallarès no es diu «noia» ni «maca»; aquestes paraules que jo entenia sense fer-les servir em feien gràcia, i pensava que una llengua és com una eina que cadascú l’agafa a la seva manera, encara que serveixi per a la mateixa cosa” (Barbal 2002: 25) (véase también Łuczak 2009). La relación entre el discurso memorialístico (femenino) y la capacidad de unir el grupo que tiene una lengua / la lengua propia (catalana) es cuestión que considero crucial para la lectura de la novela de Maria Barbal. En este mismo contexto, me permito evocar las reflexiones de Montserrat Roig, que

Barcelona, ocaso de la vida biológica, “l’últim graó abans del cementiri”. Barcelona, cronotopo de silencio y de exilio. Barcelona, espacio y tiempo de recordación y del trance creativo. Aunque el papel que desempeña en el desarrollo de la acción sea mínimo, el cronotopo de Barcelona se revela como la pieza capital en la estructura discursiva de la novela. La narradora proyecta su monólogo desde este espacio, en tiempo del exilio, y es la conmoción generada por la vida en Barcelona la que incita el proceso de recordación. Barcelona es el “disparador” del acto de narrar: representa un particular estado de mente y de emociones que lleva al sujeto a tomar la palabra. Este conjunto de circunstancias el texto lo caracteriza como una situación límite, la de suspensión entre ser y no-ser, de soledad extrema, un acto introvertido, en definitiva. A la vez, paradójicamente, el monólogo formado en estas circunstancias tiene un destinatario cuya existencia es imprescindible para su plasmación y sonorización (que no necesariamente debe ser igual a su verbalización, como se ha visto). La aparición final del escenario barcelonés permite a *Pedra de tartera* revelarse como un relato autoconsciente, que reflexiona acerca de los procesos creativos que lo fundamentan.

3.3. País íntim: una topografía de la identidad

Paso directamente al comentario de *País íntim*, novela aparecida en el año 2005, veinte años después de la publicación de *Pedra de tartera*. A algunos de los textos que vieron luz entre estas dos fechas volveré en los subcapítulos siguientes. La urgencia de hablar de *País*

repetidas veces se refiere a la lengua (catalana) como a un importante elemento identitario, que determina el sentimiento de pertenencia a una comunidad. “Escric en castellà i en sóc una, escric en català i en sóc una altra. Però potser sóc més jo quan enraono la llengua dels meus, quan n’elegeixo la parla. [...] La pàtria no és només la infantesa, però tampoc és la llengua. La pàtria és totes dues coses alhora” (1991: 34 y 37). La lengua de “los míos”, la lengua literaria, la patria de la lengua, conceptos dotados de una importante dimensión colectiva, fundamentan la identidad artística de Roig.

íntim se explica por las relaciones, en parte ya evocadas, que el libro mantiene con *Pedra de tartera*. En la novela del año 2005 encontramos personajes e hilos temáticos que nos remiten al primer libro de Barbal; la modificación de algunos detalles —sobre todo, de los nombres propios de los personajes— no impide esta vinculación. Y aunque la misma escritora insiste en que *País íntim* no deba considerarse como una “continuación” de *Pedra de tartera*¹³⁶, las relaciones existentes entre las dos historias contribuyen a reforzar la problemática de la (des)memoria de la Guerra Civil y la posguerra españolas, abordada en el libro. En *Pedra de tartera* y *País íntim*, un mismo episodio del año 1938 marca la historia de los personajes que ejercen la función de narradoras. Conxa de *Pedra de tartera* es participante de los sucesos relatados; Rita de *País íntim* llega a conocerlos a través del testimonio aportado por los miembros de su familia y los habitantes de su pueblo, pero aquellos acontecimientos remotos tienen influencia en su propia vida. A estas dos lecturas del pasado hay que añadir otra, puesto que en la narración de Rita están integrados también los recuerdos de su madre, Elvira. De esta manera, las dos novelas llegan a presentar las memorias de tres mujeres, representantes de tres generaciones consecutivas de una familia. Asimismo, leídas en conjunto, sus historias forman una saga enmar-

¹³⁶ Maria Barbal comenta de la manera siguiente la relación entre las dos novelas: “No calia una segona versió de *Pedra de tartera*. *País íntim* és una novel·la força distinta. Amb tot, vaig voler tornar al tema central del meu primer llibre. Hi ha, és cert, una certa coincidència de personatges, però la perspectiva canvia completament. La meva primera novel·la era el producte de la destil·lació d’una sèrie d’experiències de generacions anteriors que jo havia rebut. La meva acció va ser ordenar, expressar i cercar un equilibri a l’hora d’abordar el tema. No obstant això, deixava de fer reflexions que ara, vint anys després, he desenvolupat en el meu darrer llibre” (Cortés, 2007). Y en otro momento afirma: “A *País íntim* la història és explicada per la neta d’aquesta Conxa. No és una continuació, la història de Conxa només és un rerafons. La neta explica la seva experiència amb la mare, l’Elvira, aquesta filla forta que apareix a *Pedra de tartera*. A *País íntim*, l’Elvira parla alhora de la seva experiència amb la seva mare. Al darrere hi ha la història, que condiciona inevitablement la relació. No és una continuació, però el passat hi és present, condicionant. Jo no el volia tornar a treure, pero vaig veure que era indispensable” (Cortés, 2008).

cada en el tiempo histórico que se extiende desde el período anterior a la Guerra Civil hasta la época de la democracia.

No obstante dichas vinculaciones, la historia presentada en *País íntim* conserva autonomía. El paratexto en ningún momento sugiere la relación entre las dos novelas y sólo el lector conocedor de las obras anteriores de Maria Barbal descubre las coincidencias. Es más, las mencionadas discrepancias entre las dos historias, lejos de ser “errores” de la autora, parecen formar parte de su estrategia narrativa. Si *País íntim* retoma los hilos iniciados en *Pedra de tartera* y éstos le permiten al lector poner en relación las dos novelas, los aparentes “descuidos” también le autorizan para disociar las historias contadas y tratarlas como independientes.

Pero, más importante incluso que la vinculación a nivel de anécdota, me parecen las semejanzas —y también las diferencias— en la construcción del acto narrativo que se observan en las dos novelas. El lector de *País íntim*, como el de *Pedra de tartera*, no puede tener la seguridad si la narración que se le ofrece está efectivamente exteriorizada y, en tal caso, cuál es la fórmula (¿oral?, ¿escrita?) de su presentación. Por otra parte, recordamos que en *Pedra de tartera*, la narración asumía la existencia de un “tú”, cuyas características determinaban el carácter y la forma del relato. La presencia del narratario se reveló como una de las bases de la estrategia narrativa, aunque su identidad no llegó a concretarse en ningún momento. *País íntim* retoma esta estrategia con la diferencia de que en este caso el narratario deja de ocultarse. Al contrario, su presencia y su identidad se precisan desde el comienzo del relato: ya en las primeras frases la narradora se dirige a alguien que pronto está identificado como su madre. Y aunque más adelante, el lector se dará cuenta que el narratario no necesariamente debe ser el destinatario de la historia contada —al contrario, es poco probable que jamás llegue a conocerla— el tú materno determina la forma del discurso.

Cualquiera que sea su decisión concerniente a la vinculación de los dos textos, en *País íntim* el lector volverá a encontrar unos ambientes que ya había conocido en las novelas anteriores de Barbal. En este sentido, la novela se revela como continuadora del “ciclo del

Pallars”, al constituir una pieza más en el mosaico inspirado por las historias y las gentes de la “patria chica” de la autora, aunque en este caso, más que de “tierra del padre” habría que hablar de “tierra de la madre”, ya que la figura materna es el principal lazo que une a la narradora con su región natal. Dicho esto, vale la pena destacar una diferencia en la configuración de los universos instaurados en *Pedra de tartera* y *País íntim*. Recordemos que en la primera novela de Barbal, el principal objeto de descripción fue un mundo “que ya no existe”, cerrado inevitablemente en lo pretérito, es decir, sin continuación. La ambigüedad que envolvía el acto narrativo destacaba la precariedad de la memoria de aquel mundo “de antes” —o en trance de desaparecer— y la fragilidad de sus riquezas: experiencias, emociones, palabras, gestos... susceptibles de perderse con la muerte biológica de sus últimos depositarios. En este sentido podría hablarse del carácter elegíaco del primer libro de Maria Barbal. En la novela del año 2005, tanto la esfera material como la no-material de la vida en el campo parecen en gran medida salvables. Es cierto que al final del relato, la narradora confiesa desconocer el “país íntimo”, o la topografía de las penas que constituyen las bases del mundo personal de su madre. Éste, sin embargo, “[é]s sempre a dins del meu” (Barbal, 2005: 346), afirma, y estas palabras que tan pronto tienen el valor de la constatación del estado actual como el de un compromiso de cara al futuro, cierran el libro. Por otra parte, a diferencia de *Pedra de tartera*, en *País íntim*, el mundo rural, encarnado, en definitiva, en la madre de la narradora, se muestra más flexible y adaptable a los cambios civilizacionales. Hacia el final de la historia, la madre de la protagonista vuelve a la casa del pueblo, donde vive alquilando habitaciones a los turistas que visitan la estación de esquí instalada en la región. Si *Pedra de tartera* vaticinaba el fin de los usos tradicionales del campo, *País íntim* trae la esperanza de una posible duración, aunque asumiendo y aceptando el inevitable cambio de forma.

En la novela del año 2005, el “país íntimo” de la madre es un mundo personal construido en el recuerdo al que debe su fuerza y su resistencia, un mundo que se revigoriza con cada acto de re-

memorar: “[A]quell període de silenci, en què de la gent, les mirades i somriures creuats, els gestos, la desconfiança, constituïa l’única resposta al crim que algú havia comès contra vosaltres, havia estat quan tu havies fundat dintre teu un país. Havies plantat tenda sense claus ni ganxos per afermar, al buit” (Barbal, 2005: 333). En este caso, la memoria no se entiende únicamente como la facultad de recordar y actualizar los acontecimientos pasados, sino —sobre todo, diría— como un instrumento que sirve para construir la identidad propia. El luto interminable de la abuela, que bien podría considerarse como efecto de un duelo mal vivido (o no vivido) (véase Nola, 2007: 8¹³⁷), o la queja permanente de la madre de la narradora son signos externos de un proyecto de identidad que hace al sujeto quedarse fiel a lo que ya no es, reactualizarlo constantemente y a partir de ello definir su presente. Este proyecto vital implica una conservación y cultivación incansable del pasado para evitar que se produzca un hiato entre el sentido y su signo: “Dès qu’il y a trace, distance, médiation, on n’est plus dans la mémoire vraie, mais dans l’histoire”, advierte Nora (1984: XIX).

“I ara penso, mentre tota sola passes davant meu, recollida i absent, que no m’importa no conèixer punt per punt i estel per estel el teu país”, confiesa la narradora (Barbal, 2005: 346). De esta forma, *País íntim* retoma la problemática abordada en *Pedra de tartera* al interrogar acerca de la medida en la que los mundos íntimos, que en la narrativa barbaliana se construyen sobre el fundamento de la memoria, pueden ser visitados por los demás. ¿Son planicies abiertas y hospitalarias o, al contrario, islas de costas escarpadas y por tanto inaccesibles? En *País íntim*, las memorias de diferentes personajes se presentan como unidades íntegras y en gran medida cerra-

¹³⁷ Nola recuerda también que el término francés “deuil” (con el significado análogo a “duelo” en español y “dol” en catalán) “deriva de *dolium* en latín [...], que en un principio significaba no sólo «llorar» y «sufrir», sino sobre todo «golpearse el pecho» [...], un gesto típico de quienes expresan su desesperación ante la presencia del cadáver” (2007: 100). La protagonista de Barbal no puede cumplir con el rito de velar al muerto, ya que no le está otorgado el derecho de enterrar a su marido (véase un fragmento más abajo).

das para otros, quienes están autorizados y habilitados para conocer tan sólo una parcela suya. Esta circunstancia, sin embargo, no anula la posibilidad de comunicación. Al contrario, lejos de intentar conocer palmo a palmo aquel “país íntimo” que es la memoria ajena —que es, a la vez, el fundamento de la identidad del individuo— la narradora se dispone a aceptar su integralidad esencial y desde esta posición articula sus relaciones con otros sujetos.

Esto me hace volver, una vez más, a las bases de la dialogía bajtiniana. El texto de Barbal establece una tensión explícita entre *yo* y *tú*, abriendo entre ellos un terreno de negociación, posible siempre que se respete la frontera entre los sujetos, entendida como un punto de intersección dialógica, y se preconice la actitud de escucha. El principio dialógico se observa también en la capacidad responsiva que caracteriza el monólogo de la narradora cuya toma de posición delante de la vida se articula como reacción a las expectativas de su madre. La historia de la vida de Rita, una vida convertida en palabras, se desarrolla determinada por la palabra materna:

Sóc àliga gallinera si volto pel carrer sense fer res.
Tofall, quan m’he despeninat abans d’hora.
Pantegaire o pantec, si em queixo quan caic o em xinen els cabells o em dono un cop o em castiguen.
Farnaca vol dir gandula, gossa jaient o gossa a seques. M’ho dius si em pesques llegint en comptes d’ajudar a la feina de casa.
Tretzepets, que té resposta per tot.
Xafarot, que s’interessa per la vida i miracles dels altres.
Moqueli, per recordar-me que sóc petita, mocosa, quan poso cullerada en alguna cosa que parleu els grans.
I orca? Ai. Orca, orquedat, orqueria resumeixen tots els defectes sota el seu títol. Acaparen lletjor i malícia a parts iguals. O equivalents. És orc algú rebutjable, en qui no podem confiar, carregós, persona indigna de ser estimada.
Hi ha una paraula que només m’has dit una vegada. Carnús representa encara un grau més en davallada que orca, orquedat. És l’única que et provoca un penediment instantani i en veu alta. Vol dir carronya.
Sols dir:
- È un carnús. Jesús!

Al meu germà i a mi sempre ens fa gràcia, menys la vegada que ho dius per a nosaltres (Barbal, 2005: 14).

De esta serie de epítetos, en su mayoría de carácter despectivo, degradante aún, muchos reaparecen en las partes posteriores de la historia. Rita los dirige a su propia persona y este nuevo empleo otorga a la palabra materna el rango de un punto de referencia constante del que la narradora no sabe —o no quiere— prescindir en la constitución de su propia identidad:

Al lavabo faig els exercicis que ell [el pare] m'havia ensenyat: no m'en recordo bé i quan em miro al mirall em veig cara d'espantada, en canvi, els cabells se'm continuen esvalotant. "Tofall; calla, tofall; sembles un tofall" (Barbal, 2005: 209).

Tu eres una ombra darrere cada un dels meus actes. Fins entraves a la dutxa, no em dava temps d'estampar-te la cortina als morros. Quan actuava contra els teus principis, sola o acompanyada, em brollava un somriure com si t'ho dediqués. També m'acusava en silenci amb les teves paraules i, en acabat, me'n reia (Barbal, 2005: 241).

Los ejemplos podrían multiplicarse. La palabra materna influye en la palabra de la protagonista, una palabra autoconsciente, que se considera a sí misma como réplica a la palabra ajena. Es un "dialèg a una veu", constata Arenas Noguera (2010: 56). Y observemos, en este sentido, que la elección del tiempo verbal no deja de tener importancia para la estructura dialógica del discurso de la narradora. Las formas del presente hacen que la narración no tanto reconstituya los hechos pretéritos sino que los reactualice. Pues el diálogo puede establecerse y mantenerse en el presente o también en un pasado actualizado que se abre al presente, y no en un pasado considerado como una porción del tiempo irrevocablemente cerrada. Asimismo, la estructura temporal destaca el valor de la palabra "viva" que debe escucharse y ser respondida.

Si hasta ahora nos hemos referido a los proyectos de identidad individual —a la topografía de "países íntimos", se diría— no hay que olvidar que en su novela la autora aborda también la cuestión de la(s) memoria(s) colectiva(s). La historia de la muerte del abuelo de

la narradora, asesinado por las tropas franquistas, la deportación de sus familiares, la desconfianza que éstos padecieron después de su regreso al pueblo, en el período de la posguerra, el silencio que por largos decenios ha envuelto la identidad de los delatores y, finalmente, la erección de la placa conmemorativa, resultado de una investigación llevada a cabo por el futuro compañero de la narradora, conforman un hilo que concierne a la problemática de la memoria colectiva. Ésta, lejos de presentarse como efecto de un proceso de completación o homogenización integradora, es objeto de negociación o incluso violencia. El tema se abordó ya en *Pedra de tartera*, donde, en uno de los pasajes más dramáticos, leemos:

Sempre havia tingut por de la mort. De la mort a casa. D'haver de parlar xiu-xiu i veure algú que l'endemà se l'emportaran per sempre més amb els peus pel davant a colgar-lo en un forat. De sentir els petons de tothom, del condol fals i del condol sincer i de veure vermells els ulls estimats. I vet aquí que ara no tenia ni mort, i tenia més por i més angouxa sense veure-li aquell cos immòbil i aquelles galtes de cera que havien estat de flor de magraner. Tenia tristesa i no tenia cap mort per tancar-li els ulls ni per vetllar-lo ni per comprar-li la caixa ni per anar a la seva fossa amb flors acabades de collir i plorar-hi a pleret. Se l'havien endut com un pom de roses i no tenia cap últim record sinó aquest: una espurneta a la mirada d'un adéu estrany. [...] Ni tan sols el vestit era de dol, perquè el meu mort no era com els altres, era un assassinat que s'ha d'oblidar de seguida, i davant del seu nom s'han d'aclucar les parpelles i totes les boques amb ciment espès. Jo sabia que era d'aquests morts perquè em portaven en el camió del dolor cap a l'Aragó (Barbal 2002: 67).

El olvido, la amputación de la memoria, es una forma de castigo —o de venganza— con tradición milenaria. En *País íntim*, los protagonistas a quienes la dictadura negó el derecho de celebrar la memoria de sus muertos, lo recuperan en el tiempo de la democracia. La placa erigida en el cementerio local es un lugar de memoria por excelencia y como tal pertenece ya a la esfera de la "memoria transformada en historia", según una fórmula de Nora, citada anterior-

mente. Recordemos también que Pomian atribuía a la memoria de los vencidos un carácter privado. El proceso de liberarla del dominio de lo privado, de “hacerla pública”, la novela de Barbal no lo presenta como pacífico ni, mucho menos, satisfactorio para todos. Durante el acto del homenaje a las víctimas, se oyen voces contrarias a las reivindicaciones históricas del período de la democracia: “Expliques que has sentit unes dones que criticaven. Dius que deien que ara que tenen aquest cementiri tan nou i ben arreglat, hi han hagut de portar aquells arplegats de quan la guerra” (Barbal, 2005: 341). El conflicto entre las posiciones adoptadas respecto a los acontecimientos históricos resulta radical. En estas circunstancias, la memoria no se revela como una esfera susceptible de “colectivización”; al contrario, hay que hablar aquí de memorias antagónicas que se encuentran en estado de debate continuo pues las experiencias presentes en la conciencia de grupos enfrentados ideológicamente reciben lecturas diferentes. Forman memorias “otras”.

En *País íntim*, los temas de la memoria colectiva y de la identidad quedan vinculados con la imagen de Barcelona en la época del franquismo. De entrada, el relato parece ofrecer el modelo tradicional de la oposición entre el campo y la ciudad, y más concretamente, la capital. La joven narradora se marcha a Barcelona para ir al instituto y seguir la carrera universitaria. El relato recurre entonces a elementos típicos del *Bildungsroman*: la llegada de un protagonista sin experiencia, ingenuo y provinciano, a la gran ciudad, y el proceso de maduración realizado en un entorno desconocido. Rita no es el único personaje que huye del campo hacia la capital; este mismo motivo reaparece en la historia de la señora Montserrat, que abandona a su marido, se marcha del pueblo y reconstruye su vida en Barcelona. En la capital reside también Veva, la prima del padre de la narradora, que visita el pueblo sólo con ocasión de alguna fiesta o acontecimiento familiar.

Las estructuras de la novela de aprendizaje, aparecidas en *País íntim*, sirven, entre otros, para abordar el tema de la memoria colectiva catalana. En el capítulo dedicado a la narrativa de Mercè Rodo-

reda he evocado brevemente las directivas de la política cultural y lingüística en el período de la primera posguerra. El episodio en el que la protagonista de *País íntim* llega a la capital ofrece la oportunidad de recalcar un aspecto sociopolítico revelador de la situación de Cataluña bajo el franquismo. La ajenidad del nuevo entorno encuentra una expresión lingüística ya que se manifiesta a través de la práctica de sustitución del catalán por el castellano en el dominio público:

- Vamos a una calle cerca de la Diagonal.
- Quiere decir avenida Generalísimo Franco.
- Sí, Porvenir con calle Calvet.

La cosina ha mirat el pare i ell m'ha fet un gest d'alerta en veure que jo anava a parlar. He callat durant el trajecte [...] (Barbal, 2005: 120).

La protagonista participa en la experiencia colectiva que consiste en la privación de la palabra propia —“he callat durant el trajecte”— y de la memoria colectiva entendidas como exponentes de la identidad nacional. “[U]n dels principals afanys de la política cultural del franquisme va ser extirpar la memòria antagònica”, recuerda Vázquez Montalbán (1991: 221). Ontañón Peredo añade:

En el caso de Barcelona, a diferencia de otras ciudades de España, [la] destrucción [de la memoria de los perdedores de la guerra] incluía no sólo aquellos símbolos relacionados con la democracia republicana y con el pensamiento de izquierda, sino también con cualquier elemento urbano relacionado con la cultura catalana. Por tanto, con el advenimiento de la nueva democracia, a partir de 1979, se imponía una doble recuperación de memoria: la democrática y la de la cultura catalana. También se imponía una eliminación de la memoria franquista ligada a los símbolos que durante tantos años habían presidido la vida de la ciudad (Ontañón Peredo 2005: 272).

En los años que siguen a la Guerra Civil, los procesos de amputación de la memoria colectiva catalana y de su sustitución por otra, adaptada convenientemente al modelo ideológico de una cultura y una lengua únicas, se desarrollan por diferentes vías. Incluyen,

entre otros, la intervención en el aspecto de la ciudad, mediante la erección y el derribo de monumentos¹³⁸ pero, sobre todo, el cambio del nomenclátor. Barbal, en su novela, evoca el ejemplo más emblemático de esta reorganización simbólica del espacio público de Barcelona, que asimismo consigue el valor de representación del conjunto de dispositivos adoptados por el gobierno franquista. El

¹³⁸ “A partir del final de la guerra civil [...] la inmediata política sobre la acción monumentalizadora de la escultura urbana tiene tres direcciones: la reconstrucción de aquellos monumentos que habían sido destruidos o mutilados durante la guerra por parte de grupos de izquierda; la destrucción o retirada de todos aquellos monumentos, estatuas o lápidas conmemorativas erigidos en homenaje a figuras importantes de la historia de Cataluña y de todas las inscripciones escritas en catalán y por último la mutación del simbolismo originario de muchos de estos monumentos, de tal manera que con un cambio de inscripción se les daba un nuevo significado” (Ontañón Peredo, 2005: 245–246). Así, en los primeros años después de la guerra, entre las esculturas conmemorativas eliminadas se encontraron las de Enric Prat de la Riba, Rafael Casanova, Pau Claris, Doctor Robert, entre otros, mientras se restituían la estatua de Santa Eulàlia, el monumento al general Prim, etc. o se instalaba un monolito dedicado a la “Legión Cóndor” (Ontañón Peredo, 2005: 250–252). En este contexto es interesante recordar la historia de las transformaciones que sufrió el monumento situado en la intersección de la Avinguda Diagonal y el Passeig de Gràcia. Después de la Guerra Civil, del monumento se eliminaron la estatua de la República, de la parte superior del obelisco, y el medallón con la efigie de Pi i Margall, instalados en el año 1936 por las autoridades municipales. Fueron reemplazados, respectivamente, por un águila y el escudo de España. La inscripción “Barcelona a Pi i Margall” fue igualmente sustituida por la fórmula “A los heroicos soldados de España que la liberaron de la tiranía rojo-separatista. La ciudad agradecida” (la inscripción fue retirada en el año 1979, mientras que el águila desapareció después de la Segunda Guerra Mundial y el escudo fue arrancado de noche por un grupo de personas en el año 1979) (sigo a Mateo Bretos, 2005: 33–34). En la parte inferior del obelisco se colocó también una representación de la Victoria, obra de Frederic Marés. Esta última escultura fue retirada en enero de 2011, en cumplimiento de la Ley de Memoria Histórica (2007), y pasó a formar parte de los fondos del Museu d’Història de Barcelona. En esta misma perspectiva de la recuperación de la memoria colectiva hay que situar la instauración reciente, en diciembre de 2010, de la réplica de las cuatro columnas jónicas de Josep Puig i Cadafalch, en la zona de Montjuïc. Las columnas, representación de la *senyera* (la bandera catalana), fueron emplazadas cerca del lugar donde se habían levantado en 1919. Este monumento simbólico para el catalanismo había sido derribado en 1928 por la dictadura de Primo de Rivera, poco antes de la Exposición Universal del año 1929.

caso de la Avinguda Diagonal no fue el único, obviamente¹³⁹: otros topónimos referentes a la historia y la cultura catalanas fueron igualmente sustituidos por aquéllos que el régimen consideró como más adecuados desde el punto de vista de la realización de sus propósitos. Pónganse como ejemplos “Corts Catalanes” que pasó a ser “José Antonio Primo de Rivera”, “Democracia”, que desapareció a favor de “Movimiento Nacional”, mientras la carretera “Montjuïc” fue rebautizada con el nombre de “División Azul”, etc. (véase Ontañón Peredo, 2005: 244).

En *País íntim*, la contraposición entre el campo y la ciudad (capital) desempeña un papel en la estructuración de sentidos relacionados con la problemática de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo. Ciertamente, el conflicto principal en esta materia concierne a los sucesos que sobrevinieron en el pueblo natal de la narradora durante la guerra. Sin embargo, en el relato se evocan también los momentos emblemáticos de la lucha antifranquista de los

¹³⁹ Sobre la rica historia del nombre de la Avinguda Diagonal, reflejo de los cambios políticos e ideológicos operados en la capital catalana a lo largo de algunos decenios, cuenta Permànyer: “Cerdà li va adjudicar el de Gran Via Diagonal, que Víctor Balaguer va respectar [...]. En un pla que posseeixo del 1891 apareix per primera vegada, que jo sàpiga, rebatejada com Argüelles. [...] El 1922 es va produir un nou rebateig: Nacionalitat Catalana. Aquest cop no va tenir gens de durada, ja que el 1924 va tornar a recuperar el nom d’Argüelles; la raó era política i ben clara, propiciada per l’onada anticatalanista generada pel recent cop d’Estat que havia donat el general Primo de Rivera, llavors capità general de Catalunya. Però l’any següent i, de ben segur, per pressions polítiques o més aviat d’adulació personal es va prendre la decisió de dedicar el carrer a Sa Majestat: Avenida de Alfonso XIII. El canvi de règim es perfilava en l’horitzó i el 1931 va esclatar l’adveniment de la República, fet que va originar tot seguit que un espai tan representatiu passés a dir-se lògicament Avenida del 14 de Abril. [...] La guerra civil encara no havia acabat quan les tropes franquistes van ocupar Barcelona el 26 de gener de 1939. L’endemà mateix, aquell nom havia desaparegut i els diaris [...] van decidir recuperar el nom original de Gran Via Diagonal, ja que això no comprometia a res [...]. Abans d’acabar el 1939 [...] va ser imposat com a homenatge el nom d’Avenida del Generalíssim Franco, que va ser mantingut fins al 1979, any en què es va procedir a la revisió política del Nomenclàtor. Amb molt bon sentit va ser recuperada la denominació original i històrica” (Permànyer, 1996: 17-19).

años 60 y 70 del siglo pasado en Barcelona: los movimientos estudiantiles en la Universidad, el encierro del año 1966 cononido como la Capuchinada, las persecuciones que sufrieron los profesores y los estudiantes a raíz de su compromiso político e ideológico, la condena de Puig Antich (1974) y las manifestaciones de protesta que la siguieron, etc. Éstos acontecimientos no son objeto de comentario o análisis profundizados sino que sirven como un telón de fondo para la historia de Rita; a la vez, la referencia a los procesos y los movimientos a favor de la democracia habidos en Barcelona presentan la capital como el centro de la lucha contra el régimen. Situado en este contexto específico, el contraste entre la ciudad y el campo adopta la forma de la oposición entre el centro (capital) y la periferia (provincia). Desde esta óptica, el proceso de recuperación de la memoria sobre las víctimas asesinadas en el pueblo podría considerarse como efecto de la actividad prodemocrática desarrollada en la capital. Ahora bien, hay que preguntarse cuál es el valor que el texto de Barbal otorga a esta oposición, es decir, averiguar si el relato tiende a resaltar el contraste entre estas dos esferas —una deuda que una haya contraído respecto a la otra— o, al contrario, subraya más bien la comunidad de sus destinos. Teniendo en cuenta otros elementos de la trama, me inclino hacia esta última lectura. Los dos espacios contrastados por el tópico resultan compartir la misma historia. Este efecto de unión se refuerza con la reconciliación de las dos mujeres —la madre y la hija— vinculadas, en la parte final de la novela, con el pueblo y la capital, respectivamente. De este modo, *País íntim* logra suprimir la tensión entre la ciudad y el campo vivida dramáticamente por la narradora de *Pedra de tartera*.

Antes de dar por concluido este comentario de la presencia de Barcelona en *País íntim*, vuelvo a referirme a *Nada*, de Carmen Laforet, evocada anteriormente, en el capítulo dedicado a la narrativa de Mercè Rodoreda. Aprovechando —aunque a escala diferente— el modelo del *Bildungsroman*, las dos novelas cuentan historias de jóvenes que llegan a Barcelona para vivir aquí sus aventuras de iniciación en madurez. Los desenlaces de esas aventuras son, sin embargo, bastante diferentes. La de Andrea, en *Nada*, a es la historia

de una enajenación que acaba con la decisión de irse hacia un tiempo y un espacio otros —nuevos, futuros y en principio esperanzados—, representados por la frescura de la mañana en la que la protagonista se marcha de Barcelona: “El aire de la mañana estimulaba. [...] Antes de entrar en el auto alcé los ojos hacia la casa donde había vivido un año. Los primeros rayos del sol chocaban contra sus ventanas. Unos momentos después, la calle de Aribau y Barcelona entera quedaban detrás de mí” (Laforet, 1990: 295). El abandono de la ciudad es una forma de huir de la “nada” que representa la posguerra catalana. Mientras que la protagonista de Laforet huye hacia “fuera”, Rita, en *País íntim*, inicia la exploración del país íntimo de su madre entendido como un lugar físico, la tierra natal, pero también como la esfera de la memoria. Su historia es, por tanto, el relato de un viaje “adentro”, un informe del proceso de descubrimiento de su propia identidad, relacionada con el “país de la madre”. Es una búsqueda del lugar propio en un espacio demarcado por dos polos: el rechazo del pasado, representado por el abandono de la familia, y su aceptación final. No obstante el período de rebeldía juvenil —o tal vez, gracias a él— Rita consigue configurar su propio paisaje identitario, que integra su tierra, a las gentes que la pueblan y, en particular, a la figura de su madre. De esta forma, su historia personal se vincula para siempre con la historia de su familia y de su pueblo.

También merece la pena observar que la semejanza entre los desplazamientos del campo a la ciudad, efectuados por los protagonistas de *Pedra de tartera* y *País íntim*, es, en definitiva, aparente. El traslado a la capital, que realizan los familiares de Conxa, en la novela del año 1985, sigue el esquema conocido, el de una búsqueda de nuevas oportunidades y una vida más cómoda. Rita, la protagonista de *País íntim*, antes de fijar su estancia en Barcelona, debe primero regresar a su pueblo para asumir la parte de la historia concerniente a su familia, su madre y, en consecuencia, a ella misma. Una vez sentadas las bases de su identidad, la que representa la “generación de los hijos / nietos” puede tomar la decisión de instalarse en la capital. Los cambios que se operan en su conciencia

llegan entonces a remodelar la relación entre la capital entendida como centro y el campo visto como periferia. Pues al final de su historia la narradora libera el centro de su mundo de cualesquier implicaciones y adscripciones topográficas, al situarlo en la esfera de la vivencia y experiencia personal: en su “país íntimo”.

3.4. Oral *versus* escrito

País íntim comparte con otras obras de Maria Barbal el interés por la problemática del tiempo y la memoria, que se constituye como una de las constantes en su narrativa. En este contexto no sorprende que las técnicas de representación del pasado —sobre todo, el discurso oral— lleguen a ser objeto de particular atención por parte de la escritora. Dicho esto, no quiero pasar por alto la tensión que la narrativa de Barbal establece entre los dominios de la oralidad y de la escritura, situándola en el marco de la reflexión sobre el proceso de recordar y su transcripción. Me permito subrayar esta temática —y dedicarle el presente apartado— porque la considero fundamental para la exposición de los contenidos de la memoria en la creación barbaliana.

Podemos constatar que, en *Pedra de tartera*, las memorias de Conxa tienen carácter oral, si acordamos recoger en esta fórmula también la posibilidad, evocada anteriormente, de que se trate de una materia verbal no “pronunciada” (diciendo esto, atribuyo un carácter oral al proceso mental de recordación¹⁴⁰). El texto de *País íntim* tampoco aporta información concreta en lo que concierne al modo de presentación. En ningún momento se sugiere que se trate de la forma escrita, aunque esta opción no puede descartarse con certeza. Por otra parte, también es posible considerar la narración de Rita como presentación de contenidos que no llegan a verbalizarse.

¹⁴⁰ Me permito esta atribución siguiendo a Humphrey quien define el soliloquio como técnica de presentación de los contenidos de la conciencia situados cerca del nivel verbal (1977: 234–235).

Notemos también que el discurso memorialístico del protagonista-narrador de *Mel i metzines* (1990), la segunda novela de Barbal, presenta unos rasgos diferentes y más complejos. En las ediciones publicadas hasta el año 2009, la primera parte del libro abarca un relato autobiográfico que constituye el contenido de grabaciones realizadas por el protagonista; en la segunda parte se presenta un manuscrito redactado por el narrador. La primera edición de la novela (Barbal, 1990) ya desde el comienzo facilita la información acerca del carácter de las partes respectivas del relato: la expone en forma de aclaraciones, situadas, entre paréntesis, bajo los títulos de cada una de las secciones. Este comentario desaparece en las ediciones posteriores, de manera que sólo adentrándose en la segunda parte de la novela el lector conoce la naturaleza del monólogo presentado en la parte primera. En cualquier caso, en las ediciones hasta el año 2009, la novela *Mel i metzines* presenta unas memorias “perpetuadas”: mediante los medios tecnológicos, en la primera parte (grabaciones realizadas por el protagonista a petición de su hija¹⁴¹), o por medio de la escritura, en la segunda parte, donde las

¹⁴¹ En las versiones del libro editadas hasta el año 2009, el narrador de *Mel i metzines*, en sus memorias, se dirige a su hija. La decisión de determinar la identidad del narratorio parece disminuir sus capacidades integradoras, sobre todo si su caso se compara con el del narratorio de *Pedra de tartera*, en el que el lector está invitado a reconocerse. Sin embargo, el deseo de integrar a otros destinatarios no desaparece del todo pues la hija del narrador declara recoger los recuerdos de su padre para hacerlos públicos: “Se li havia posat al cap que podria escriure’n uns guions, o potser un llibre. [...] La meua vida només pot interessar-me a jo i, en tot cas, a ella, perquè és filla meua. Va dir-me que no hi estava pas d’acord, que la meua història està lligada a la del Pallars, a la d’aquests pobles de muntanya. [...] Ella s’ha endut les cintes perquè està desitjant que en Pierre les escolti. [...] I ella es creu que s’hi engrescarà i voldrà fer-ne una pel·lícula” (Barbal 2002: 200). Por otra parte, Cònsul (1995: 158) comenta de la siguiente manera la relación entre las dos novelas: “*Mel i metzines* potser té més ofici que no pas *Pedra de tartera*, però li manca el factor sorpresa i els detalls frescals que tenia la primera novel·la. És evident que hi ha canvis, però Maria Barbal s’encastà, em sembla que amb massa evidència, a la soca del primer títol. Els canvis són clars però menors: es passa d’un personatge femení a un de masculí i es canvia la passivitat d’una Conxa que es deixava endur pel riu de la vida per un Agustí més actiu i inquiet [...]. Fet i fet, però ens trobem en una

referencias al acto de escribir son frecuentes y explícitas: “Se’m fa estrany posar-me a escriure i veure com s’omplen aquests fulls tan grans” (Barbal, 2002: 201); “Encara no saben que en comptes de gravar, escric” (2002: 213); “Ahir no vaig escriure gens [...]” (2002: 220), etc.

Estas soluciones debieron de resultar poco convenientes a los ojos de la misma escritora quien, en la última edición de la novela, preparada por la editorial Columna (Barbal, 2009), suprimió los fragmentos referentes a la práctica y los medios de preservación de las memorias. De esta forma, de la segunda parte del libro desaparecieron el capítulo I y fragmentos de los capítulos II, VI, IX, XIII, XVII, XXII, XXVI (siguiendo la numeración de las ediciones anteriores). Asimismo, la escritora consiguió uniformizar el relato otorgándole la forma de discurso oral. La misma autora comentaba de la siguiente forma las causas que la llevaron a efectuar la revisión del libro:

En aquesta novel·la vaig patir una crisi, aproximadament, quan havia escrit mig llibre. La veu del protagonista s’havia de convertir en paraula escrita per raó de quedar-se sol? Ara penso que aquell pas de l’oral a l’escrit (1a i 2a part) no estava prou justificat, però em faltava seguretat per fer el canvi. L’he fet l’any passat en la reedició que Columna ha realitzat de la novel·la (cit. en Arenas Noguera, 2010: 27).

La forma explícitamente escrita de la presentación de los recuerdos, empleada en la versión original de *Mel i metzines*, no reaparece ni en *País íntim*, donde la manera de vehicular los contenidos del pasado no llega a precisarse, como se ha dicho, ni en *Carrer Bolívia*, con su relato enfocado en tercera persona; regresa en los diarios personales que redactan los protagonistas de *Bella edat* (2003) y *Emma* (2008), pero, en estos dos casos, sirve para presentar los sucesos recién ocurridos, conforme a las características del género. Parece

mena de segona versió i en el xuclador d’un mateix món”. Las semejanzas entre los dos libros se han hecho incluso más evidentes después de la revisión del texto realizada por la escritora en la última edición de *Mel i metzines* (2009).

entonces como si la escritora ensayara varias modalidades de exposición del recuerdo, reflexionando acerca de su eficiencia y sus propiedades. Asimismo, entre las diferentes novelas se establece una suerte de tensión, que las inquietudes que hubieran originado la revisión de *Mel i metzines* en lugar de aniquilar más bien incrementan. Esta tensión, pienso, no es erróneo situarla en el contexto de la disputa acerca de la complicada relación entre la memoria y la escritura, de raigambre platónica. En su análisis del concepto del *fármakon* platónico, Derrida nos recuerda que la escritura es instrumento de *hipomnesis*, una “re-memoración” y no de la *mneme*, memoria viva¹⁴². “Pues el dios de la escritura es también, es algo evidente, el dios de la muerte” (1975: 113). Siendo *fármakon*, un remedio nada inofensivo, la escritura

no hace más que *desplazar* o incluso *irritar* el mal. [...] [C]on pretexto de suplir a la memoria, la escritura nos hace más olvidadizos, lejos de acrecentar el saber, lo reduce. No responde a la necesidad de la memoria, apunta a un lado, no consolida la *mneme*, sino únicamente la *hipomnesis*.

Confiando en la permanencia e independencia de sus *tipos* (*típoi*), la memoria se dormirá, no se mantendrá más, no se afanará ya por mantenerse tensa, presente, lo más próxima posible de la verdad de los seres. Fascinada por sus guardianes, por sus propios signos, por los tipos encargados de la guardia y vigilancia del saber, se dejará tragar por *Lecé*, invadir por el olvido y el no-saber. [...] Los poderes de la *Lecé* aumentan simultáneamente los dominios de la muerte, de la no-verdad, del no-saber. Por eso la escritura, al menos en tanto que vuelve “olvidadizas a las almas”, nos lleva del lado de lo inanimado y de lo no-saber (Derrida, 1975: 149 y 157-158).

¹⁴² En *Fedro* de Platón, el rey Tamus contesta al dios Teut: “Tú, padre de la escritura, la [sic] atribuyes inocentemente todo lo contrario de lo que es capaz de causar. Porque precisamente lo que hará no ha de ser cosa distinta de producir en las almas el olvido de lo que sabes desde el momento que las haga abandonar la memoria. Precisamente por dar fe a la escritura, es decir, a lo que está fuera de ellos, a esos signos extraños a ellos y que no necesitan guardar dentro de sí mismos, se valdrán de ellos para atesorar sus recuerdos. De modo que no has encontrado el medio de enriquecer la memoria, sino tan sólo de conservar sus recuerdos” (Platón, 1941: 318).

La escritura es, pues, “filtro de olvido”. En relación a la problemática del olvido, Ricoeur traspone la disputa acerca de las propiedades ambiguas de la escritura al campo de la historia, y pregunta: ¿La escritura de la historia es remedio o veneno? (2000: 175). En esta misma línea, Nora opone una memoria “verdadera” e inmediata a otra, que es una memoria “transformée par son passage en histoire, [...] vécue comme un devoir et non plus spontanée” (1984: XXV). Y afirma:

Habiterions-nous encore notre mémoire, nous n’aurions pas besoin d’y consacrer des lieux. Il n’y aurait pas de lieux, parce qu’il n’y aurait pas de mémoire emportée par l’histoire. [...] [La mémoire transformée par son passage en histoire] c’est d’abord une mémoire [...] archivistique. Elle s’appuie tout entière sur le plus précis de la trace, le plus matériel du vestige, le plus concret de l’enregistrement, le plus visible de l’image. Le mouvement qui a commencé avec l’écriture s’achève dans la haute fidélité et la bande magnétique. Moins la mémoire est vécue de l’intérieur, plus elle a besoin de supports extérieurs et de repères tangibles d’une existence qui ne vit plus qu’à travers eux (1984: XIX y XXVI).

Para Nora, por tanto, los “lugares de memoria” comparten el carácter bifacial y ambiguo de la escritura, expuesto en el *Fedro* platónico. Son a la vez signos de la memoria y del olvido. Halbwachs constata:

Sucede que, en general, la historia comienza en el punto donde termina la tradición, momento en que se apaga o se descompone la memoria social. Mientras un recuerdo sigue vivo, es inútil fijarlo por escrito, ni siquiera fijarlo pura y simplemente. Asimismo, la necesidad de escribir la historia de un periodo, una sociedad, e incluso de una persona, no se despierta hasta que están demasiado alejados en el tiempo como para que podamos encontrar todavía alrededor durante bastante tiempo testigos que conserven algún recuerdo. Cuando la memoria de una serie de acontecimientos ya no se apoye en un grupo, aquel que estuvo implicado en ellos o experimentó sus consecuencias, que asistió o escuchó el relato vivo de los primeros actores y espectadores, cuando se dispersa en varias mentes individuales, perdidas en sociedades nuevas a las que ya no interesan estos hechos porque les resultan totalmente ajenos, el único medio de salvarlos es fijarlos por escrito en una narración con-

tinuada ya que, mientras que las palabras y los pensamientos mueren, los escritos permanecen (Halbwachs, 2004: 80)¹⁴³.

¿Cómo situar las consideraciones de Barbal en el contexto demarcado por las afirmaciones acabadas de citar? Creo que la frecuencia con la que la escritora recurre a las formas que se acercan a la oralidad no deja de ser significativa. En este sentido, una buena parte de la narrativa barbaliana podría escucharse como una voz a favor de la apreciación de la “memoria viva” que encuentra su expresión en el “relato vivo” (sigo a Halbwachs), la memoria que se entiende como instrumento de actualización de hechos frente a la historia, “qui est ce que font du passé nos sociétés condamnées à l’oubli, parce qu’emportées dans le changement”, en palabras de Nora (1984: XVIII). En las novelas de Barbal, las palabras de los personajes vienen avaladas con sus vidas, en efecto son unas “vidas contadas” y parece que justamente de esta particularidad emana su fuerza. Ricoeur (2000: 177 y 209) afirma que la forma escrita abre la posibilidad de una potencial desvinculación del testimonio de su autor, que desemboca en una “autonomía semántica” del relato¹⁴⁴. Ciertamente, en la versión original de *Mel i metzines*, la narración del protagonista no es un relato-huérfano, pues la relación entre el sujeto y el enunciado es estrecha y evidente. No obstante, la escritura

¹⁴³ Las observaciones de Nora se hacen eco de las constataciones de Halbwachs: “Les lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu’il n’y a pas de mémoire spontanée, qu’il faut créer des archives, qu’il faut maintenir des anniversaires, organiser des célébrations, pronocer des éloges funèbres, noter des actes, parce que ces opérations ne sont pas naturelles. [...] Si les souvenirs qu’ils enferment, on les vivait vraiment, ils seraient inutiles. Et si, en revanche, l’histoire ne s’en emparait pas non plus pour les déformer, les transformer, les pétrir et les pétrifier, ils ne deviendraient pas des lieux pour la mémoire” (Nora, 1984: XXIV).

¹⁴⁴ En esta misma línea, en “La farmacia de Platón”, Derrida escribe: “Pues sólo el discurso «vivo», sólo un habla (y no un tema, un objeto o un asunto de discurso) puede tener un padre, y [...] los *logoi* son los hijos. Lo bastante vivos como para protestar si llega la ocasión y para dejarse preguntar, capaces, a diferencia de las cosas escritas, de responder, también, cuando su padre está allí. Son la presencia responsable del padre” (1975: 115).

como forma de presentación de los recuerdos hace que las memorias del protagonista, intercaladas en su historia, pierdan inmediatez y una parte del impacto que puede tener un discurso... oral, justamente, ensayado con tanto logro en *Pedra de tartera*. Por otra parte, la escritura parece debilitar la condición de testigo que asume el narrador, asociada, como se ha dicho, con la forma oral. Pomian (2006: 150) recuerda también que, para un grupo, el texto escrito es una "memoria potencial" y requiere ser presentado en forma oral para poder actualizar el pasado al que se refiere, que sólo en estas circunstancias puede ser objeto de recordación.

Ahora bien, aunque, en palabras de Derrida, Platón sueña con una memoria sin *pharmakon*, ésta, a fin de cuentas, siempre necesita signos sobre los cuales apoyarse:

La memoria es por esencia finita. Platón lo reconoce atribuyéndole la vida. Como a todo organismo vivo [...] le asigna límites. Una memoria sin límite no sería además una memoria, sino la infinidad de una presencia en sí. Siempre tiene, pues, la memoria, necesidad de signos para acordarse de lo no presente con lo que necesariamente tiene relación [...]. La memoria se deja así contaminar por su primer exterior, por su primer suplente: la *hipomnesis*. Pero con lo que sueña Platón es una memoria sin signo. Es decir, sin suplemento. *Mneme* sin *hipomnesis*, sin fármakon (Derrida, 1975: 163).

Planteando la problemática concerniente a la memoria y las formas de su preservación, los textos de Barbal no esquivan el conflicto entre la oralidad preconizada y la escritura inevitable. El lector de su narrativa no olvida ni un sólo momento que las historias supuestamente "contadas" por los protagonistas barbalianos forman parte de las llamadas "bellas letras", que en la civilización occidental adoptan, desde hace siglos, la forma escrita. Pues la misma palabra "letra" remite, inevitablemente, al signo gráfico. No creo, en este sentido, que Barbal formule en sus textos una duda radical acerca de la eficacia de la literatura (escrita) como forma de creación o medio de presentación y transmisión. Las causas de la preferencia por las formas inspiradas en la oralidad las encuentro en un intento de

reflexionar acerca de los límites y las modalidades de la literatura o, lo que me parece aún más probable, en el deseo de llamar la atención sobre unos principios —entendidos en el doble significado de la palabra, como “comienzos” y como “ideas fundamentales”— de la literatura. Estos serían, a la luz de los textos barbalianos, la “palabra viva” en carácter de medio de expresión y de comunicación, y la veracidad de las emociones manifestadas. Se trataría entonces de subrayar el carácter “humano”, en definitiva, de la literatura, cuyo origen está en la palabra, facultad reservada al ser humano: una palabra expresiva y auténtica que busca y requiere un tú para ser entendida y contestada.

3.5. La “ciudad prometida” y la “ciudad mezcla”¹⁴⁵

Vuelvo ahora a las novelas que he dejado de lado para pasar directamente al comentario de *País íntim*, relacionado, como se ha visto, con el primer libro de la escritora. La estructura espacial del universo en *Càmfora* (1992) es diferente de la que encontramos en *Pedra de tartera* y *Mel i metzines*, con las cuales la novela forma el llamado “ciclo del Pallars”. En *Pedra de tartera* el espacio barcelonés aparecía tan sólo en la última parte del relato pero conseguía relevancia como el escenario que impulsaba el acto de narrar. En *Mel i metzines* la aventura vital del protagonista se desarrollaba fuera del ámbito urbano. Es en *Càmfora* donde la oposición entre la ciudad y el campo cobra relieve y se presenta como la base estructural del mundo novelesco, claramente bipartito. Los protagonistas actúan en un campo de tensión que se crea entre estas dos parcelas del universo ficcional y son caracterizados a través de la posición que adoptan frente a ellas. En *Càmfora*, también, observamos una reestructuración del cronotopo de Barcelona: el espacio que para la protagonista de *Pedra de tartera* representaba el ocaso de la vida ahora consigue

¹⁴⁵ Empleo las fórmulas con las que Maria Barbal (2004: 227-228) caracteriza las visiones de la ciudad presentadas en *Càmfora* y *Carrer Bolívia*, respectivamente.

significados nuevos, que se verán confirmados en *Carrer Bolívia* y, en parte, como ya se ha visto, en *País íntim*.

En *Càmfora*, Maria Barbal recrea artísticamente el fenómeno de la migración del campo a la ciudad, que marcó la segunda mitad del siglo XX en Cataluña. La novela evoca las consecuencias demográficas de este flujo migratorio: el crecimiento del núcleo urbano barcelonés, la despoblación de las zonas rurales, el envejecimiento de los habitantes de los pueblos... Las historias de los personajes que protagonizan la novela representan la diversidad de la experiencia de tantos y tantos inmigrantes, que en busca de nuevas oportunidades vitales llegaron a Barcelona de otras partes del país, en particular de las regiones rurales. Algunos lograron construir en la capital una vida nueva; otros fracasaron en sus tentativas y aspiraciones. *Càmfora* ofrece la mayor en la narrativa de Barbal variedad de actitudes adoptadas respecto a la vida en la gran ciudad. Pues para cada uno de los personajes enfrentados con la capital el nuevo espacio tiene un valor diferente. Si Leandre se marcha a la gran ciudad empujado por la aversión hacia su yerno, con la determinación de continuar su existencia como si nada hubiera sucedido, para su hijo Maurici el cambio significa una revolución no deseada a la cual no podrá acostumbrarse y que jamás llegará a entender, una revolución sufrida a regañadientes por un cobarde que “mai no havia estat bo per a dir que no” (2001: 426). La Barcelona de los años 60 representa, para este personaje, un futuro mejor que no llega nunca, y lo convierte en un ser enajenado. La etapa barcelonesa de su vida terminará con la vuelta al pueblo, que confirmará su condición de desarraigado, uno que nunca ha reconocido la capital como espacio propio y a la vez ya no sabe reanudar los hilos que lo vinculaban con el mundo campesino:

Estava acostumat a no conèixer ningú. Quan s'esqueia que mirava una cara sempre li calia enfrontar-se a una nova fesonomia, i ell no s'ocupava de la gent que es trobava pels carrers de la ciutat. Va posar-se tan nerviós en veure un home del seu poble que pujava al mateix autocar, que va pensar a baixar-ne a la primera parada (2002: 417).

Suspendido entre dos espacios, el campo y la ciudad, y dos tiempos, un pasado irrecuperable y un futuro imposible, Maurici es, sin duda, el personaje trágico de *Càmfora*. Siempre eclipsado por la figura paterna, no sale de su sombra ni siquiera en el momento de la muerte, pues perece en un incendio que probablemente estaba dispuesto para poner fin a la vida de su progenitor.

Josep y Neus, a quienes Palmira y Maurici conocen en Barcelona, representan la actitud de desdén y desencanto por la ciudad, acompañados de la añoranza por la vida en el campo, más sencilla y modesta: “«Tot plegat no re», que va sentenciar la Neus, ben decidida. I el seu home [...] va dir [...] que ell algunes hores s’enyorava, i aleshores creia que quan fos més gran hi tornaria, s’arreglaria la casa ben bé i cuidaria un hort, mai que només fos per les quatre coses que poguessin gastar per viure” (Barbal, 2002: 288). Pero el caso más interesante de la relación entre el inmigrante y el espacio urbano (barcelonés) lo representa Palmira. En este ejemplo puede advertirse la dirección que toma, en esta novela, el proceso de reorganización del cronotopo de la capital. Las aventuras barcelonesas de Conxa, en *Pedra de tartera*, y de Maurici, en *Càmfora*, pueden leerse como variaciones sobre un mismo tema de enajenación y desarraigo que implica la vida en la ciudad. Efectivamente, las impresiones de Maurici se hacen eco de las quejas de Conxa, concernientes a las formas de medir el tiempo y averiguar la hora en la ciudad, el anonimato que ésta representa, la falta de luz... La historia de Palmira es diferente ya que plantea la posibilidad de domesticar el espacio nuevo, de apropiárselo. No obstante la triste experiencia de la protagonista de *Pedra de tartera*, en las novelas de Barbal las mujeres parecen ser predestinadas a adaptarse mejor a las circunstancias nuevas: topográficas, sociales, ideológicas... El traslado a la capital, a pesar de las tensiones y dramas que implica, le brinda a Palmira la oportunidad de liberarse de las limitaciones impuestas por la familia y por la sociedad tradicional que ha establecido el orden estricto en el que cada uno de los comensales debe recibir su ración de sopa —“Ella havia de rebre el plat servit en quart lloc, just abans de l’últim, que la tradició reserva a la mestressa” (Barbal, 1992: 299)—

y ha decretado que el primer plato hay que ofrecérselo al suegro estando de pie. Vivir en la ciudad también permite soñar con una relativa independencia ganada con trabajo propio, retribuido con dinero y desvinculado ya de las labores campesinas y domésticas.

La contraposición entre la ciudad y el campo y, también, entre el centro y la periferia, es el principal esquema espacial aplicado en *Carrer Bolívia* (1999). En esta novela, Barbal evoca una vez más, después de *Pedra de tartera* y *Càmfora*, el fenómeno del crecimiento de la población inmigratoria, tan importante en la historia de la Barcelona del siglo pasado. En este caso, sin embargo, se centra en contar historias de los inmigrantes procedentes de las regiones no-catalano-hablantes de España. Por su recurrencia, el tema se convierte en una de las constantes de la narrativa barbaliana. La misma escritora ha explicado en alguna ocasión las razones que la llevaron a tratar esta cuestión en sus obras:

L'impuls creador de la meva escriptura neix d'algunes d'aquestes famílies submergides en una decadència creixent: de les represaliades pel bàndol vencedor després de la guerra civil, abandonades amb les altres per una dictadura ferotge, veuen marxar el mestre, el metge, el capellà, perden el petit poder adquisitiu que tenien i decideixen emigrar a les ciutats perquè la capacitat de treball els hi és retribuïda amb diners.

[...]

[M']interessava analitzar el seu viatge, l'assumpció del canvi de paisatge, la seva transformació interior, el naixement de la nostàlgia d'un món (o d'un temps) perdut, els matisos que separen els individus dins d'un nucli consanguini i sotmès al mateix desterrament, la crisi dels seus valors ancestrals. Sobretot, el paper de les dones, la seva evolució (Barbal, 2004: 226).

Carrer Bolívia establece una doble relación entre el centro y la periferia. Por un lado, el área metropolitana de Barcelona sirve de contrapunto a Linares, en la provincia de Jaén, de donde viene Lina para reunirse con su marido y, a la vez, persiguiendo el sueño de una existencia mejor. La pareja se instala en Sant Adrià de Besós, un barrio periférico barcelonés. La vida de la protagonista transcurre

en el perímetro del barrio, mientras que las visitas en el centro de Barcelona son esporádicas, puesto que deben justificarse con alguna ocasión especial. La calle Bolívia es tan distinta de las zonas céntricas que incluso es cuestionable su pertenencia a Barcelona: “Doña Pepita va preguntar si allò també era Barcelona [...]” (1999: 70). “Lejos, en Barcelona” (Barbal, 1999: 153, en español en el texto original), dice otro habitante del barrio, cuando le preguntan dónde trabajará. Asimismo, el texto instala una relación espacial manifiesta en la oposición topográfica, pero a la vez socio y psicológica, entre los barrios de los inmigrantes no-catalanohablantes, obreros en general, y la Barcelona burguesa representada por el barrio del Eixample, donde reside la familia Solera. Desde estos planteamientos espaciales, la novela esboza el panorama de los últimos decenios de la dictadura franquista en la capital catalana, marcados por el desarrollo del movimiento sindical, el compromiso político y las protestas de la comunidad académica de la Universidad de Barcelona, los ecos del asesinato de Carrero Blanco, etc.

Situada en este contexto histórico general, la historia de Lina es un proceso de apropiación del espacio ajeno y de afirmación del nuevo lugar de vida. De esta forma, la novela establece una relación antitética con la primera novela de Barbal. Si el capítulo titulado “L’espai entre dos mons” deja a Lina “suspendida” entre los dos espacios: “La Lina Vilches acabava de descobrir aquell espai entre dos mons, que et fa foraster de la terra on has nascut i propietari d’on vius, i viceversa. Mai més no tornaria a ser d’un sol lloc” (Barbal, 1999: 99), su historia se cierra con una adscripción tranquilizadora al “mundo nuevo”. En el trayecto vital de la protagonista, Barcelona resulta ser la estación de destino, la tierra de llegada. La novela acaba con una escena que por su simbolismo floral hace pensar en los textos de Mercè Rodoreda. En la finca Las Jaras, donde pasó su infancia, la protagonista encuentra

un roser florit, la majoria de roses eren un botó amb fulles de bat a bat, a punt de volar. En vaig veure una de tardanera, que encara tenia les fulles enroscades en forma de copa. Vaig pensar a collir-la, però va

ser un sol instant. Mira tu. De roses, ja en trobaria al carrer Bolívia (Barbal, 1999: 284).

Si la novela, en práctica, excluye la calle Bolívia del área de Barcelona, es curioso constatar como la escritora, en una entrevista, vuelve a integrarla en el perímetro de la ciudad. Hablando de *Pedra de tartera*, *Càmfora* y *Carrer Bolívia* constata: "Totes tres novel·les [...] acaben amb un personatge femení que pensa en Barcelona" (2004: 229). Y permítanme leer la clausura de *Carrer Bolívia* como una réplica a la anti-apología de Barcelona presentada en la parte posterior de *Pedra de tartera*: dejemos a las rosas florecer donde antes se veía el último grado antes del cementerio.

3.6. El círculo se cierra

Para terminar el comentario de los textos de Maria Barbal y, a la vez, cerrar las observaciones sobre los diferentes valores y funciones que ha adoptado el espacio barcelonés en algunas novelas catalanas escritas en la segunda mitad del siglo XX y a principios del siglo XXI, vuelvo a la figura de Mercè Rodoreda. La evocación de su nombre en el apartado anterior no ha sido casual. Diferentes críticos han relacionado la historia de Lina Vilches, protagonista de *Carrer Bolívia*, con la de Natàlia de *La plaça del Diamant*. En particular, se ha observado el diálogo que la novela establece con el célebre libro de Rodoreda:

En el procés de la protagonista, una dona que espera, sotmesa a la voluntat del marit, i que desperta lentament a la pròpia consciència, no podia deixar d'haver-hi dos referents literaris: *Nada* de Carmen Laforet, retrat punyent de l'època, i *La plaça del Diamant*, obra amb què Maria Barbal estableix un diàleg fructífer. Entre aquests referents, la parla col·loquial de Lina, que esdevé una mena d'ídiolècte, amb el «mira tu» que actua de *leitmotiv* i la descripció de la situació interna sintetitzada en els mots «em va agafar el dintre distret» i després «jo tenia el cap de suro», que recorda aquell «a l'últim vaig entendre què volien dir quan deien aquesta persona és de suro... perquè de suro, ho era jo» del personatge rodoredià (Julià, 1999: 131).

Broch, por su parte, destaca puntos en común entre *Pedra de tartera* y *La plaça del Diamant*:

Pedra de tartera és un text on es mostra la vida anònima d'una dona del món rural català, del Pallars Sobirà. Una vida sofrida, plena de dificultats, privacions, i subjecta a les vicissituds històriques del país. És com una crònica del segle interioritzada en la vida d'una dona. És difícil no relacionar la Conxa de Maria Barbal amb la Colometa de Mercè Rodoreda. Són la manifestació d'unes psicologies que es converteixen en paradigma de moltes de les vides que configuren el viure quotidià (1990: 75).

Las convergencias entre las obras de Maria Barbal y Mercè Rodoreda no se limitan a la estructura de los personajes o la técnica del monólogo empleada con éxito (véanse además Francés, 2008 y Arenas Noguera, 2010). También emanan de un propósito que considero común a las dos escritoras, el cual podría caracterizarse como la intención de “hacer sentir” en vez de describir. En este sentido Cortés (2007) destacaba en la obra de Barbal “el fet que no calgui dir les coses sinó que les situacions dels personatges es van creant a partir de situacions dramàtiques”. Estas palabras hacen recordar la conocida constatación de Rodoreda, incluida en el prólogo a *Mirall trencat*:

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 (Rodoreda, 2008b: 701).

Finalmente, la misma Maria Barbal, prescindiendo de dar pistas precisas, se refiere a la influencia que haya recibido de Mercè Rodoreda:

Algú m'ha dit que els personatges femenins li recordaven algun personatge de la Rodoreda. Jo no sé pas què dir. Mercè Rodoreda és una escriptora que m'agrada molt, crec que és una gran narradora i, segurament, dec haver-ne rebut influències (Nadal, 1993: 12).

Con esta afirmación, pronunciada por una de las más hábiles escritoras catalanas actuales, mis reflexiones han dado la vuelta. Empecé hablando de las obras de Mercè Rodoreda publicadas en los años 60 y termino con la referencia a la narrativa de Mercè Rodoreda convertida en autora clásica de la literatura catalana¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Llorca Antolín observa la tendencia de “definirse respecto a Rodoreda” (2002: 22) en los textos de Helena Valentí, Carme Riera y Neus Carbonell. También Montserrat Roig, en la colección de ensayos *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, a la que me refiero una vez más en este libro, evoca repetidamente la figura y la obra de Mercè Rodoreda. Su actitud oscila entre la admiración y el recelo. La autora llega hasta esta afirmación rotunda y tajante: “Si hi ha alguna literatura que t'ajuda a viure, aquesta no és la de la Mercè Rodoreda” (1991: 75). Y nótese que el título del trabajo de Llorca Antolín, *Mercè Rodoreda (1908-1983). Una literatura que ajuda a viure*, establece una polémica con Montserrat Roig acerca de la lectura de la narrativa rodorediana.

Conclusión

*Oi que és bonica Barcelona? Oi que és tan bonica
com Bagdad quan hi governava Harumal-Rashid?*

TERENCI MOIX

El *tour* terminó. Como “turistas” deseosos de viajar con provecho, una vez regresados a casa, miremos atrás y saquemos conclusiones de la aventura acabada de vivir. En el presente libro me he planteado examinar de qué modos y con qué objetivos el espacio barcelonés llega a inscribirse en los textos de cinco autoras y autores en lengua catalana, cuyas trayectorias se han desarrollado en el período que comprende de los años 60 del siglo XX al momento actual. En las novelas comentadas la representación del espacio —el de la ciudad de Barcelona— ha demostrado tener un carácter relevante, al funcionar como portador de sentidos, eficiente y sugestivo. En una perspectiva conjunta, formada por la totalidad de los textos analizados, el espacio barcelonés se revela como una suerte de retablo diacrónico, una composición formada por imágenes creadas en diferentes momentos históricos y con enfoques diversos. Y aún si la composición del *corpus* examinado implica que las conclusiones sacadas de su lectura tengan un carácter parcial, veamos cuáles son los elementos dominantes de esta “fotografía” —o, mejor dicho, “radiografía”, capaz de poner de manifiesto las capas subyacentes e integrar, de esta forma, el factor temporal, determinante de la transformación— que traemos como recuerdo de viaje.

De entrada, en las lecturas efectuadas llama la atención la variedad de las relaciones de poder reproducidas en diferentes niveles

de la estructura de los textos y por vías diversas. A saber: la confesión como estrategia narrativa que establece una relación de poder entre los sujetos y la sitúa en el contexto de la problemática de la culpa y el castigo (*La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies* de Rodoreda), el modelo del narrador que se dirige a los protagonistas para contarles sus propias historias (*Judes i la primavera* de Bonet) y la práctica de la privación de la palabra (*País íntim* de Barbal), el sujeto narrante que ejerce el control sobre los relatos de los demás narradores (*El dia que va morir Marilyn* de Moix), el modelo de la investigación (científica, detectivesca...) que otorga al sujeto el derecho de someter a examen y diseccionar la materia que constituye el contenido de su narración (*La meitat de l'ànima* de Riera), así como también la práctica del *collage* como una forma de (re)organizar arbitrariamente la materia artística (*Míster Evasió* de Bonet). Ubicadas en el marco del espacio barcelonés, las relaciones de poder observadas lo caracterizan como un campo de tensiones que en algunos casos pueden alcanzar el nivel de violencia, manifiesta en las prácticas de supresión o represión. Estas relaciones se han revelado, en su mayoría, como efecto de la inscripción de los discursos que atraviesan la época de la dictadura, respondidos desde la perspectiva coetánea o revisitados desde el siglo XXI. Dichos discursos se organizan en torno al vasto tema del conflicto entre los vencidos y los vencedores de la Guerra Civil española, considerado, sin embargo, en el contexto de la situación específica de la cultura y la lengua catalanas en los tiempos del franquismo.

Las prácticas de supresión y represión inscritas plantean el tema del silencio y la mudez, que se eleva como un componente importante de la estructura discursiva de los textos. Aun las narraciones construidas sobre la base de una exposición en "palabra viva" —"pronunciada" por el sujeto delante de un narratario implícito o explícito, o dirigida por el narrador al personaje— otorgan al silencio la función de uno de los ejes en torno a los cuales se organizan. De esta manera la tensión entre "palabra" y "silencio", entre los dichos y los no-dichos o los no-decibles, llega a establecerse como un mecanismo importante del proceso de producción de sentidos

concernientes a la historia y la cultura catalanas. Los textos “sonorizan” los silencios que forman parte de la realidad catalana en tiempo de la dictadura, en particular en su primera época. Frente al imperativo del silencio, los protagonistas de las novelas comentadas buscan formas y medios de tomar la palabra y pronunciarse, o al contrario, toman la decisión consciente y harto dramática de permanecer mudos. Esta temática encuentra una expresión concreta y directa —una encarnación, se diría— en los sujetos excluidos de y por la historia (oficial); el proyecto de sonorizar sus voces está, como se ha dicho, en la base misma del proyecto de la trilogía de Riera. El concepto del silencio también puede servir como punto de partida para activar otros sentidos: en *Pedra de tartera* de Barbal lleva a meditar sobre el ocaso de la vida humana y, a la vez, propicia la reflexión metanarrativa. En relación con la problemática del silencio, cabe observar un importante cambio que se produce a la hora de franquear la frontera emblemática que separa los tiempos de la dictadura del período democrático. La libertad de expresión permite a los escritores abordar de modo directo y explícito, frecuentemente a nivel de anécdota, los contenidos que en los textos anteriores tuvieron que plasmarse a través de otras estructuras y estrategias discursivas. Por otra parte, la confrontación de los textos publicados durante el período del régimen con los que se escribieron ya después de la época de la transición permitió observar el fenómeno de resemantización de ciertas estructuras espaciales, en particular, las de la oposición tópica entre ciudad y campo (centro y periferia) y del sanatorio. En los nuevos contextos discursivos, determinados por los momentos sociohistóricos en los que fueron empleadas, estas estructuras adquieren sentidos específicos estableciendo un diálogo tanto con la tradición literaria y cultural que las formó como también entre sus representaciones concretas y particulares.

Los sistemas de sentidos elaborados en los textos que se han agrupado en la primera parte del libro se revelan sostenidos por el discurso de la culpa(bilización), que atraviesa la posguerra catalana. De este modo, comprueban su arraigo en el contexto barcelonés y/o de los Países Catalanes, de manera que no podrían ser trasplantados

a otros escenarios geográficos sin detrimento de su estructura y funciones (contrariamente a la tesis formulada por una parte de la crítica, según recordamos). Paralelamente, y no obstante su contextualización espacio-temporal concreta, el “hombre de posguerra”, caracterizado en la narrativa de Bonet, invita a meditar acerca de uno de los aspectos más dramáticos de la existencia histórica de la persona humana: la guerra y sus consecuencias. A la vez, la estrategia de parabolización otorga a esta construcción una perspectiva más amplia y general, que permite considerarla como figuración del ser humano tocado por el mal. Con estas lecturas, el repertorio de los modos de representar el espacio barcelonés se enriquece con una dimensión particular: la que percibe Barcelona como escenario de dramas susceptibles de repetirse en los contextos más diversos o hasta inseparables de la condición humana, considerados desde una perspectiva deliberadamente atemporal y universalizante.

El tema de la memoria se ha observado en diferentes textos, independientemente de cual sea el momento de su publicación. En las novelas de Rodoreda y Bonet aparece relacionado con la problemática de la culpa(bilización): la memoria se presenta “liberada” de las limitaciones impuestas por el régimen que quiso reprimirla (*La plaça del Diamant*), o integrada en una perspectiva que deriva de la historia bíblica de la condena, reubicada en el espacio de Barcelona (*Mister Evasió*). En los textos posteriores, la problemática de la(s) memoria(s) está tratada ya de forma explícita y directa, circunstancia que se revela como efecto de la transformación histórica operada en los últimos años de la dictadura y después de que ésta finalizara. En ambos grupos, la memoria se presenta como uno de los fundamentos de la identidad, tanto la individual como la colectiva. El espacio barcelonés se contempla entonces como “escenario de la memoria”: es espacio reconstituido y/o espacio de reconstitución. En él se representan vidas individuales con las particularidades que las hacen irrepetibles; en él se concretan también acciones, expectativas, sueños y desilusiones de generaciones y grupos enteros, y se reproducen cambios ideológicos, sociales, demográficos y culturales. En los textos comentados en la segunda parte del libro, la ima-

gen literaria del espacio de Barcelona es también “escenario de la desmemoria”, del olvido que emana del período de la transición española y fragiliza el presente haciéndolo sensible a las irrupciones del pasado, abruptas y demoleadoras, pero a la vez necesarias y, a fin de cuentas, “purificadoras”. Los valores y las funciones atribuidos al espacio barcelonés parecen atestiguar el compromiso ideológico de los autores actuales, que reclaman la aclaración de los enigmas del período de la Guerra Civil y la dictadura.

Los textos comentados destacan la figura del narratorio —explícito o implícito— a quien se dirigen los narradores esperando (o esquivando, en definitiva) su juicio o también buscando un tú dispuesto a prestarles oído y comulgar con los valores que ellos mismos profesan. En los textos que representan esta última línea (las novelas de Riera y Barbal) cobra relieve la dimensión colectiva de la memoria, articulada como discurso que necesita copartícipes para poder constituirse y funcionar, y requiere una actitud responsiva. Asimismo, la aparición del narratorio y la relación que lo vincula con el narrador fortalecen un sentimiento de comunidad que los textos buscan establecer. Paralelamente, al abordar el tema del olvido como factor que mutila el conocimiento de la historia del conflicto bélico y los decenios posteriores, las novelas recientes plantean la problemática de la responsabilidad entendida en diferentes sentidos. La actitud responsable se revela en el afán de aclarar los enigmas y de sonorizar los silencios del período anterior; este proyecto es considerado un deber generacional y acompañado de una postura empática. Por otra parte, la escritura se percibe, en la narrativa de Riera, como acto de responsabilidad personal asumida por el artista.

En las novelas analizadas el espacio barcelonés se configura como una escena donde se representan dramas humanos relacionados con unos estados concretos de la realidad histórica, política, social y cultural catalana. Lejos de pretender una reconstrucción topográfica o costumbrista de la realidad, los textos en cuestión integran el espacio en los sistemas de sentidos que van construyendo. Este aspecto constituye, a mi entender, una de sus aportaciones

más interesantes y fecundas. De este modo, también, las novelas analizadas constituyen un valioso contrapunto a las obras que —no pocas veces acomodándose a la coyuntura que emana de ciertas modas literarias o culturales— sitúan sus historias en el paisaje barcelonés sin asignarle un papel efectivo en la estructuración de los sentidos. A la luz del análisis realizado, el espacio de Barcelona se presenta como una construcción a través de la cual los textos participan en los debates y reaccionan a los conflictos históricos que marcaron las épocas en que fueron escritos. Integrada en diferentes niveles de la estructura del texto, la representación de la capital catalana contribuye a abordar los temas de importancia esencial para el individuo y la comunidad.

La relación que los textos comentados mantienen con la red de discursos que atraviesa el momento histórico que los vio nacer me lleva a destacar el papel que en mis lecturas ha desempeñado el concepto de la frontera. Obsérvese que en los textos —particularmente, los que han sido agrupados en la primera parte del libro— las voces articuladas consiguen expresividad cuando se sonorizan en respuesta a los discursos ideológicos dominantes, que aquí se manifiestan como opresivos. En tales circunstancias, la frontera se revela como medio de desarrollo de las literaturas minorizadas, destinadas —si no condenadas, en determinados casos— a definirse y constituirse en reacción a los sistemas impuestos por los grupos hegemónicos. En esta perspectiva, la dialogía bajtiniana en calidad de teoría y práctica de semiótica social resulta un enfoque particularmente apto para observar y entender las relaciones entre la literatura minorizada y el discurso social (hegemónico). Las literaturas minorizadas parecen particularmente sensibles a las fluctuaciones del discurso social y, como tales, son capaces de revelar las relaciones dialógicas en un estado particularmente intenso y consistente.

El entramado de las circunstancias históricas del siglo XX y principios del siglo XXI, en Barcelona, Cataluña y España, imprime su sello en los cronotopos de las novelas analizadas. En su marco, la imagen del ser humano se presenta como social e histórica, en una constante interacción con su tiempo y su espacio. Los personajes

que pueblan la Barcelona literaria se muestran sometidos a diferentes tipos de tensiones que emergen de las particularidades del contexto histórico en el que fueron creadas las obras. No creo equivocado afirmar que el escenario barcelonés en los textos analizados adopta la función de un espejo —espacio heterotópico— en que los catalanes se contemplan junto con sus inquietudes y sus sueños, sus expectativas, sus fracasos y sus éxitos. En él llega a representarse el drama de la toma de conciencia, entendida como factor determinante del proceso identitario. Por otra parte, y no obstante el carácter histórico preciso y concreto de las representaciones comentadas, la capital de Cataluña también es capaz de erigirse como espacio universal, de la “comedia humana”, diría, recurriendo al título propuesto por otro recreador, célebre y titánico, de escenarios urbanos. Pues al fin y al cabo uno de los principales méritos de la literatura es la capacidad de otorgar un sentido siempre actual a palabras voladizas y sucesos particulares e irrepetibles.

*R*ecorrer el mundo, surcarlo en todos los sentidos, nunca será algo más que conocer unas cuantas áreas, unas cuantas fanegas: minúsculas incursiones en vestigios desencarnados, escafofríos de aventura, búsquedas improbables coaguladas en una bruma almibarada de la que nuestra memoria sólo guardará algunos detalles: más allá de esas estaciones y de esas carreteras, y de las pistas resplandecientes de los aeropuertos, y de esas exiguas bandas de terreno iluminadas durante un breve instante por un tren nocturno lanzado a gran velocidad, más allá de los paisajes largo tiempo esperados y descubiertos demasiado tarde, y de los montones de piedras y de los montones de obras de arte, lo único que habrá será tres niños corriendo por una carretera blanca, o una casita a la salida de Avignon, con una cancilla de madera pintada de verde hace mucho tiempo, las siluetas de los árboles perfiladas en la cima de una colina en los alrededores de Sarrebrück, cuatro obesos risueños en la terraza de un café en los suburbios de Nápoles, la gran calle de Brionne, en Eure, dos días antes de Navidad, a eso de las seis de la tarde, el frescor de una galería cubierta en el zoco de Sfax, una minúscula presa que atraviesa un lago escocés, una carretera llena de curvas cerca de Corvol-l'Orgeuilleux... Y junto a todo ello, irreductible, inmediato y tangible, el sentimiento de la concreción del mundo: algo claro, más próximo a nosotros: el mundo, no ya como un recorrido que hay que volver a hacer sin parar, no como una carretera sin fin, un desafío que siempre hay que aceptar, no como el único pretexto de una acumulación desesperante, ni como ilusión de una conquista, sino como recuperación de un sentido, percepción de una escritura terrestre, de una geografía de la que habíamos olvidado que somos autores.

GEORGES PEREC

Notas bio-bibliográficas de los autores

Maria BARBAL (Trepmp, 1949), novelista y contista. Pasó su infancia en la comarca de Pallars Jussà que luego recreó artísticamente en sus textos. Adolescente, se trasladó a Barcelona para continuar el bachillerato y emprender luego los estudios filológicos en la Universitat de Barcelona. Es autora de novelas *Pedra de tartera* (1985), *Mel i metzines* (1990), *Càmfora* (1992), *Escrivia cartes al cel* (1996), *Carrer Bolívia* (1999), *Bella edat* (2003), *País íntim* (2005) y *Emma* (2008). Ha publicado diferentes colecciones de relatos, entre otros *La mort de Teresa* (1986), *Ulleres de sol* (1994) y *La pressa del temps* (2010). También ha cultivado la narrativa infantil, el drama y el ensayo. Sus textos fueron traducidos a diferentes lenguas europeas. *Pedra de tartera*, su novela más conocida, ha sido vertida a una decena de lenguas*.

Blaí BONET (Santanyí, 1926–1997), poeta y novelista. En 1939 ingresó en el Seminario de Palma, donde adquirió una cultura clásica y que abandonó a causa de la tuberculosis. Pasó temporadas en el sanatorio de Caubet. En los años 50 del siglo XX se dio a conocer primero como poeta publicando *Quatre poemes de Setmana Santa* (1950), *Entre el coral i l'espiga* (1952) y *Cant espiritual* (1953); luego se estrenó en el género de la novela con *El mar* (1958). En las épocas posteriores su obra se desarrolló según estas dos vertientes con el denominador común de la reflexión existencial sobre el ser humano, la influencia de la metafísica y la teología, como también la tendencia hacia el experimento literario y empleo de técnicas modernas (monólogo, collage, etc.) Entre las obras en verso destacan *L'Evangelí segons un de tants* (1967) y *El jove* (1987). Su producción novelesca, además de *El mar*, abarca *Haceldama* (1959), *Judes i la primavera* (1963), *Míster Evasió* (1969) y *Si jo fos fuster i tu et diguessis Maria* (1972). También se dedicó al teatro y a la crítica de arte. Su novela *El mar* fue traducida a diferentes idiomas europeos.

* Según los datos proporcionados en la página web del Pen Català.

Terenci MOIX, seudónimo de Ramon Moix i Messeguer (Barcelona, 1943-2003), novelista, contista, cinéfilo. Apareció en el mundo literario catalán en los años 60 del siglo XX con el libro de relatos *La torre dels vicis capitals* (1968) y la novela *Onades sobre una roca deserta* (1969). En 1969 publicó *El dia que va morir Marilyn* (la versión revisada de la novela apareció en 1996) y, en los años posteriores, otras novelas y cuentos en catalán. A partir de 1983 decidió escribir sólo en castellano, pero en 1992 volvió a publicar en catalán, dando a conocer la novela *El sexe dels àngels*. El autor se declaraba homosexual. En 2005 fueron instaurados els Premis Internacionals Terenci Moix, otorgados en diferentes ramas del arte, y, en aquel mismo año, el Premi Terenci Moix de Narrativa Gai i Lèsbica.

Carme RIERA (1948, Palma de Mallorca), novelista, contista y crítica literaria. Pasó su infancia y adolescencia en Palma de Mallorca. En los años 60 se trasladó a Barcelona para estudiar letras. En los años 70 publicó las primeras colecciones de relatos *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975) y *Jo pos per testimoni les gavines* (1977), a las que siguió su primera novela, *Una primavera per a Domenico Guarini* (1980). En su trayectoria destaca la "trilogía histórica" conformada por las novelas *Dins el darrer blau* (1994), *Cap al cel obert* (2000) y *La meitat de l'ànima* (2004). Es autora de otras novelas y libros de relatos breves, como también de narrativa infantil y juvenil, y otros textos en prosa (*Els cementiris de Barcelona* [1980], y un diario de embarazo *Temps d'una espera* [1998]). Es autora de diversos estudios dedicados a la crítica literaria. Sus obras fueron traducidas a una docena de lenguas.

Mercè RODOREDA (1908, Barcelona - 1983, Girona), autora de prosa narrativa, poesía y teatro. Nació en el barrio de Sant Gervasi, de Barcelona, que luego recreó en sus obras. Su carrera literaria empezó en los años 30 del siglo XX. En aquella década publicó cinco novelas: *Sóc una dona honrada?* (1932), *Del que hom no pot fugir* (1934), *Un dia en la vida d'un home* (1934), *Crim* (1936) y *Aloma* (1938). Posteriormente rechazó las cuatro primeras y corrigió *Aloma*, que se publicó en versión revisada en 1969. En los años 30 también trabajó en el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, fue miembro de la Institució de les Lletres Catalanes y colaboró con diferentes revistas. A finales de la Guerra Civil española se exilió. Vivió primero en Francia y luego en Suiza (a partir de 1954). En el año 1958 publicó la colección de relatos *Vint-i-dos-contes*, al que siguieron las novelas *La plaça del Diamant* (1962) y *El carrer de les Camèlies* (1966). La aparición de

estas dos novelas le aseguraron un lugar destacado en el panorama de las letras catalanas. En 1967 vieron luz la novela *Jardí vora el mar* y la colección de cuentos *La meva Cristina i altres contes*, ésta última de importancia capital para el desarrollo de la prosa rodorediana. A principios de los años 70 conoció el pueblo Romanyà de la Selva donde fijaría su estancia en el año 1979. Mientras tanto publicó la novela *Mirall trencat* (1974) y la colección *Semblava de seda i altres contes* (1978). En el año 1980 recibió el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes. En aquel mismo año aparecieron la novela *Quanta, quanta guerra...* y la colección *Viatges i flors*. Murió en 1983 y fue enterrada en Romanyà de la Selva. Póstumamente se publicaron *La mort i la primavera* (1986), así como también la novela inacabada *Isabel i Maria* (1991), una colección de obras dramáticas *El torrent de les flors* (1993), y diferentes textos breves. Sus textos fueron traducidos a más de treinta idiomas (*La plaça del Diamant*, su obra más conocida, fue vertida a treinta y dos idiomas**). En el año 1998 fue concedido por primera vez el Premi Mercè Rodoreda de contes i narracions (antes Premi Víctor Català).

** Según los datos proporcionados en la página web de la Fundació Mercè Rodoreda.

Referencias bibliográficas

- ADHIKARI, MADHUMALATI (2002). "History and Story: Unconventional History in Michael Ondaatje's *The English Patient* and James A. Michener's *Tales of the South Pacific*". *History and Theory*, 41: 43-55.
- AGAMBEN, GIORGIO (2009). *Nudità*. Roma, notttempo.
- ALBERT, MECHTHILD (2006). "Oralidad y memoria en la novela memorialística". [En:] Ulrich Winter (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid & Frankfurt am Main, Iberoamericana & Vervuert: 21-38.
- ALCOBERRO, AGUSTÍ & CAMPRUBÍ, XEVI (2008). "Estudi introductori. Dos impresos testimonis (i actors) del setge de Barcelona de 1713-1714". [En:] *Diario del sitio y defensa de Barcelona (1713-1714)*. Valencia, Tres i Quatre: 9-89.
- ALMANDOZ, ARTURO (2002). "Notas sobre historia cultural urbana. Una perspectiva latinoamericana". *Perspectivas urbanas / Urban Perspectives*, 1: 29-39. <http://www.etsav.upc.es/urbspersp/num01/index.htm> [fecha de consulta: 18.09.2010].
- AMAT, JORDI (2007). *Las voces del diálogo. Poesía y política en el medio siglo*. Barcelona, Ediciones Península.
- ANDERSON, MICHELE (1999). "Time Within Space in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*". [En:] Kathleen McNerney (ed.), *Voices and Visions. The Words and the Works of Mercè Rodoreda*. Selinsgrove, Susquehanna University Press: 109-126.
- ARDOLINO, FRANCESCO (2000). "La ficció epistolar de Carme Riera". *Journal of Catalan Studies. Revista Internacional de Catalanística*. <http://www.uoc.edu/jocs/3/articles/ardolino4/index.html> [fecha de consulta: 01.09.2010].
- ARENAS NOGUERA, CARME (2010). *Maria Barbal*. Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- ARKINSTALL, CHRISTINE (2001). "Walking the Republic of Letters: Mercè Rodoreda and Modernist Tradition". *Catalan Review*, XV, 2: 9-34.
- (2004). *Gender, Class and Nation. Mercè Rodoreda's and the Subjects of Modernism*. London & Lewisburg, Associated University Press & Bucknell University Press.
- ARNAU, CARME (1990). *Mirall màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona, Edicions 62.
- (1993). *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*. Barcelona, Edicions 62.

- (1998). "Mercè Rodoreda, contista (1933-1974). Una aproximació a la seva evolució i influències". [En:] V. Alonso, A. Bernal & C. Gregori (eds.), *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana & Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 215-239.
- (2000). *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda.
- (2003). "Barcelona a les novel·les de Mercè Rodoreda". *Revista de Catalunya*, 182: 95-112.
- ARNAU CARME & DOLORS OLLER (1991). "Sempre he estat una bèstia literària (entrevista a Mercè Rodoreda)". *La Vanguardia* 2.07.
- AUGÉ, MARC (2001). *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de sobremodernidad*. Trad. M. Mizraji. Barcelona, Gedisa.
- BACHTIN véase BAJTÍN MIJAÍL M.
- BADELL GIRALT, HELENA (2008). "Le voyage dans *Pedra de tartera*: temps et parole en quête d'une identité". [En:] Maria Llobart, Montserrat Prudon & Carles Cortés (eds.), *Autour de "Pedra de tartera" de Maria Barbal. Cinq études et un entretien*. Paris, Université Paris 8 & Universitat d'Alacant & Colegio de España. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12048739777085973087624/029640.pdf?incr=1> [fecha de consulta: 18.04.2009].
- BAJTÍN, MIJAÍL M. (1982). *Problemy literatury i estetyki*. Trad. W. Grajewski. Varsovia, Czytelnik.
- (1986). *Estetyka twórczości słownej*. Trad. D. Ulicka. Varsovia, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- (1989). *Teoría y estética de la novela*. Trad. H. Kriúkova & V. Cascarra. Madrid, Taurus.
- (1999). *Estética de la creación verbal*. Trad. T. Bubnova. México & Madrid: Siglo veintiuno editores.
- (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. T. Bubnova. México & Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BALAGUER, ENRIC (1995). "Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda (episodis domèstics, servitud de detalls)". *Catalan Review*, 9, 1: 21-31.
- BALCELLS, ALBERT (2004) (coord.) *Història de Catalunya*. Barcelona, l'Esfera dels llibres.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO (1995). *Estructuras de la novela actual*. Madrid, Castalia.
- BARBAL, MARIA (1987). *Pedra de tartera*. Barcelona, Laia.
- (1990). *Mel i metzines*. Barcelona, La Magrana.
- (2002). *Cicle del Pallars. Pedra de tartera. Mel i metzines. Càmfora*. Barcelona, La Magrana.
- (2003). *Bella edat*. Barcelona, Edicions 62.
- (2004). "Barcelona, terra de promisió: el descobriment de l'anonimat". *Catalan Review*, XVIII, 1-2 ("Barcelona and Modernity"): 225-230.

- (2005). *País íntim*. Barcelona, Columna.
- (2009). *Mel i metzines*. Barcelona, Columna.
- (2010). *La pressa del temps*. Barcelona, Columna.
- BARBAL, MARIA ET AL. (2010). "Mercè Rodoreda vista pels escriptors". [En:] Joaquim Molas (ed.), *Congrés internacional Mercè Rodoreda: actes, Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008*. Barcelona, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales & Institut d'Estudis Catalans & Fundació Mercè Rodoreda: 95-111.
- BAULENAS, LLUÍS-ANTON (2005). *Za worek kości*. Trad. A. Sawicka. Cracovia, Wydawnictwo Literackie.
- BARBAL I FARRÉ, véase BARBAL, MARIA.
- BENGUEREL, XAVIER (1982). *Testament*. Trad. (de la lengua española) J. Karbowska. Varsovia, PAX.
- BENGUEREL, XAVIER & OLIVER, JOAN (1999). *Epistolari*. Barcelona, Proa.
- BENJAMIN, WALTER (2005). *Pasaże*. Trad. I. Kania. Cracovia, Wydawnictwo Literackie.
- BERGER, JOHN (2000). *Modos de ver*. Trad. J. G. Beramendi. Barcelona, Gustavo Gili.
- BERGMANN, EMILIE (1987). "«Flowers at the North Pole»: Mercè Rodoreda and the Female Imagination in Exile". *Catalan Review*, 2: 83-99.
- BOCHAROV, SERGEI GEORGEVICH (1996). "En torno a una conversación". [En:] Iris Zavala (coord.), *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona, Anthropos: 73-116.
- BOHIGAS, ORIOL (1985). *Reconstrucció de Barcelona*. Barcelona, Edicions 62.
- BONET, BLAI (1988). *El mar*. Valencia, Eliseu Climent.
- (1995a). *Judes i la primavera*. Barcelona, Edicions 62.
- (1995b). *Míster Evasió*. Barcelona, Edicions 62.
- (2003). *Morze*. Trad. D. Tomaszewski. Poznań, Rebis.
- BOU, ENRIC (2000) (dir.). *Nou diccionari 62 de la literatura catalana*. Barcelona, Edicions 62.
- BOURNEUF, ROLAND & OUELLET, RÉAL (1989). *La novela*. Trad. E. Sullà. Barcelona, Ariel.
- BROCH, ÀLEX (1990). "Maria Barbal, Pedra de tartera". *Serra d'Or*, 361 (enero): 75.
- (1991a). "Itinerario por la novela urbana en catalán", *La Vanguardia. Cultura y Arte*, 3.09: 2-4.
- (1991b). "La mirada estrangera". *Barcelona, Metròpolis Mediterrània*, 20: 116-120.
- (1991c). *Literatura catalana dels anys vuitanta*. Barcelona, Edicions 62.
- BUTOR, MICHEL (1975). *Essais sur le roman*. París, Gallimard.
- BUSQUETS I GRABULOSA, LLUÍS & TÀSSIES, JORDI (1978). "Mercè Rodoreda, passió eterna i fràgil" (entrevista a Mercè Rodoreda). *Cap de setmana. Suplement de El Correo Catalán*, 163 (22.04): 19-20.
- CAMPILLO, MARIA (1998). "Mercè Rodoreda: la construcció de la veu narrativa". [En:] V. Alonso, A. Bernal & C. Gregori (eds.), *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana & Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 323-354.
- (1999). "L'experiència de l'exili i la prosa". [En:] Glòria Bordons & Jaume Subirana, *Literatura catalana contemporània*. Barcelona, Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya: 210-216.

- (2002). "El tiempo histórico de Mercè Rodoreda". [En:] Joaquim Molas, Carme Arnau & Marta Nadal (eds.), *Mercè Rodoreda, una poètica de la memoria*. Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda & Institut d'Estudis Catalans: 18-37.
- (2006). "Mercè Rodoreda: "París 1939 (quatre cartes i unes botes)". *Els Marges*, 78: 107-112.
- (2007). "La novel·la *La plaça del Diamant*". [En:] Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant. Adaptació teatral de J. M. Benet i Jornet*. Barcelona, Proa: 9-25.
- (2008). "Mercè Rodoreda o la experiència emocional del espai". [En:] Margarida Casacuberta & Marina Gustà (eds.), *Narratives urbanas. La construcció literària de Barcelona*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies & Arxiu Històric de la Ciutat: 185-212.
- CARBÓ, FERRAN & SIMBOR, VICENT (2005). *Literatura catalana del segle XX*. Madrid, Síntesis.
- CARBONELL, NEUS (1994). "*La plaça del Diamant*" de Mercè Rodoreda. Barcelona, Empúries.
- (1998). "Exilio, escritura y el género fantástico en los cuentos de Mercè Rodoreda". [En:] Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre - 1 de diciembre de 1995)*, vol. 1. Barcelona, Gexel: 579-585.
- (2000). "Resistir (en) la historia: *En el último azul* de Carme Riera". [En:] Luisa Cotoner (ed.), *El espejo y la máscara. Veinticinco años de ficción narrativa en la obra de Carme Riera*. Barcelona, Destino: 265-278.
- CARRERAS, CARLES (2003). *La Barcelona literària. Una introducció geogràfica*. Barcelona, Proa.
- CASACUBERTA, MARGARIDA & GUSTÀ MARINA (2008). *Narratives urbanas. La construcció literària de Barcelona*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies & Arxiu Històric de la Ciutat.
- CASALS I COUTURIER, MONTSERRAT (1991). *Mercè Rodoreda: contra la vida, la literatura. Biografia*. Barcelona, Edicions 62.
- CASSANY, ENRIC (1996). "Pròleg a l'edició definitiva". [En:] Terenci Moix, *El dia que va morir Marilyn. Edició definitiva*. Barcelona, Edicions 62.
- CASTELLANOS, JORDI (1997). *Literatura, vides, ciutats*. Barcelona, Edicions 62.
- CASTIÑEIRA, ÀNGEL (2005). "Naciones imaginadas. Identidad personal, identidad nacional, y lugares de memoria". [En:] Joan Ramon Resina & Ulrich Winter (eds.), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Frankfurt am Main & Madrid, Vervuert & Iberoamericana: 41-77.
- CERCAS, JAVIER (2005). *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets Editores.
- CERTEAU, MICHEL DE (2000). *La invención de lo cotidiano*. Vol. 1. „Artes de hacer“. México Universidad Iberoamericana.
- CISQUELLA, GEORGINA, ERVITI JOSÉ LUIS & SOROLLA, JOSÉ A. (1977). *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-76)*. Barcelona, Anagrama.

- CLIFFORD, JAMES (1994). "Diaspora. Further Inflections. Toward Ethnographies of the Future". *Cultural Anthropology*, 9, 3: 302-338.
- (1999). *Itinerarios transculturales*. Trad. M. Reilly de Fayard. Barcelona, Gedisa.
- COCA, JORDI (1981). "Blai Bonet. El fons del mar" (entrevista a Blai Bonet). *Serra d'Or*, 256 (enero): 17-23.
- COLMEIRO, JOSÉ F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la posmodernidad*. Barcelona, Anthropos.
- COLOMINES, AGUSTÍ (2005). "La deconstrucción de la memoria. El argumento perverso sobre la represión franquista". [En:] Joan Ramon Resina & Ulrich Winter (eds), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Frankfurt am Main & Madrid, Vervuert & Iberoamericana: 207-221.
- CÒNSUL, ISIDOR (1995). *Llegir i escriure. Papers de crítica literària*. Barcelona, La Magrana.
- CORNELLÀ DETRELL, JORDI (2005). "L'obra narrativa de Jaume Ministral". [En:] Jaume Ministral, *Ciutat petita i delicada*. Girona, CDG Edicions: 7-21.
- (2007a). "Oralitat i escriptura a la literatura catalana de postguerra". [En:] Sadurní Martí & Miriam Cabré (eds.), *Actes del Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Universitat de Girona, 8-14 de setembre de 2003*, vol. 2. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 117-129.
- (2007b). "The Endless Night of Xavier Benguerel: A New Approach to *El testament*". *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXIV, 2: 223-238.
- CORTÁZAR, JULIO (1993). *Final del juego*. Madrid, Alfaguara.
- CORTÉS, CARLES (2007). "No escric per alligonar" (entrevista a Maria Barbal). [En:] Christian Camps (coord.), *La narrativa de Maria Barbal. Pedra de tartera i altres*. Marsella, Éditions de la Tour Gile: 139-145. <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4626/3/entrevista%20Maria%20Barbal-Montpeller%20definitiu.pdf> [fecha de consulta: 11.09.2010].
- (2008). "Questions à Maria Barbal" (entrevista a Maria Barbal). [En:] Maria Llobart, Montserrat Prudon & Carles Cortés (coords.) *Autour de "Pedra de tartera" de Maria Barbal. Cinq études et un entretien*. París, Université Paris 8 & Universitat d'Alacant & Colegio de España. <http://descargas.cervantes-virtual.com/servlet/SirveObras/68071519906139506300080/029642.pdf?incr=1> [fecha de consulta: 11.09.2010].
- COTONER I CERDÓ, LLUÏSA (2006). "Perspectivisme, tècnica i procediments narratius a *La meitat de l'ànima* de Carme Riera". *Revista de Catalunya*, 220: 41-52.
- CUENCA ORDINYANA, MARIA JOSEP (1998). "Mecanismos conversacionales en la narrativa breu de Mercè Rodoreda: El diàleg monologat". [En:] V. Alonso, A. Bernal & C. Gregori (eds.), *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana & Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 399-416.

- CULLETON, COLLEEN P. (2002). "Daedalus's Wings: the Effects of Temporal Distance in *La Plaça del Diamant*". *Catalan Review* ("Selected Proceedings of the Tenth Colloquium of the NACS", Brown University, 2001), XVI, 1-2: 103-119.
- DERRIDA, JACQUES (1975). *La disseminación*. Madrid, Fundamentos.
- DOMAŃSKA, EWA (2006). *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.
- DORCA, TONI (2001). "The Town and the City in the Narrative of Narcís Oller". *Catalan Review*, XV, 2: 61-77.
- DRAE, Real Academia Española (1995). *Diccionario de la Lengua Española. Edición Electrónica. Versión 21.1.0*. Madrid, Espasa Calpe.
- DUCHET, CLAUDE (1988). "Pathologie de la ville zolienne". [En:] Stéphane Michaud (ed.), *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner*, vol. 1. París, José Corti: 83-95.
- DUCRÓS, JOAN (1999). *Ciutat de Barcelona. Corpus literari*. <http://www.joanducros.net/corpus/> [fecha de consulta: 23.05.2011].
- ELIOT, THOMAS STEARNS (1963). *Collected Poems 1909-1962*. Londres, Faber & Faber Limited.
- (1995). *Poesías reunidas 1909-1962*. Trad. J.M. Valverde. Madrid, Alianza Editorial.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, DEMETRIO (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza Editorial.
- FAY, BRIAN (2002). "Unconventional History". *History and Theory*, 41: 1-6.
- FELIKSIĄK, ELŻBIETA (1990). *Budowanie w przestrzeni sporu. Ethos literatury w sytuacji kryzysu europejskiego pluralizmu (Tomasz Mann — Tadeusz Konwicki — Erica Pedretti)*. Varsovia, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- FERNÁNDEZ, JOSEP-ANTON (2000). *Another Country: Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction*. Leeds, Maney Publishing.
- FOUCAULT, MICHEL (1994). "Des espaces autres". [En:] *Dits et écrits IV. 1980-1988*. París, Gallimard: 752-762.
- (1999). "Preguntas a Michel Foucault sobre la geografía". [En:] *Estrategias del poder*. Trad. J. Varela & F. Álvarez Uría. Barcelona & Buenos Aires & México, Paidós: 311-326.
- (2003). *Hay que defender la sociedad. Curso del Collège de France (1975-1976)*. Trad. H. Pons. Madrid, Ediciones Ariel.
- FRANCÉS, M. ÀNGELS (2008). "D'absències. Espais i identitat en *Pedra de tartera*, de Maria Barbal". [En:] Maria Llombart, Montserrat Prudon & Carles Cortés (coords.), *Autour de "Pedra de tartera" de Maria Barbal. Cinq études et un entretien*. París, Université Paris 8 & Universitat d'Alacant & Colegio de España. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91327218545598509532279/029639.pdf?incr=1> [fecha de consulta: 11.09.2010].
- FREUD, SIGMUND (1979). *Lo siniestro*. Trad. L. López-Ballesteros & C. Bravo. Barcelona & Palma de Mallorca, Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius.

- FUNDACIÓ MERCÈ RODOREDA, "Traduccions". <http://www.mercerodoreda.cat/gc/ViewPage.action?siteNodeId=980&languageId=1&contentId=-1> [fecha de consulta: 24.06.2011].
- GALLÉN, ENRIC (1987). "La literatura sota el franquisme: de l'ostracisme a la represa pública". [En:] Martí de Riquer, Antoni Comas & Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. X: 213-241.
- GALLOFRÉ I VIRGILI, MARIA JOSEPA (1991). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GAMISANS, P. (1991). "La llengua de Mercè Rodoreda". [En:] Antoni Ferrando & Albert G. Hauf (eds.), *Miscel·lania Joan Fuster: estudis de llengua i literatura*, vol. 3. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 353-358.
- GARCÍA-ESPUCHE, ALBERT (2002). "Una ciutat dins un edifici". *L'Avenç*, 273 (octubre): 36-42.
- GITLITZ, DAVID (2000). "Inquisition Confessions and *Lazarillo de Tormes*". *Hispanic Review*, 68, 1: 53-74.
- GLENN, KATHLEEN M. (1994). "The Autobiography of a Nobody: Mercè Rodoreda's *El carrer de les Camèlies*". [En:] Kathleen McNerney & Nancy Vosburg (eds.), *The Garden across the Border. Mercè Rodoreda's Fiction*. Susquehanna University Press, Selinsgrove: 110-118.
- GÓMEZ-MORIANA, ANTONIO (1985). *La subversion du discours rituel*. Montreal, Le Préambule.
- (2009). "Diastatía: valor operacional de un concepto". *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, vol. 10 ("Homenaje a M.-Pierrette Malcuzyński"): 95-118.
- GRACIA, JORDI (2001). *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona, Edhasa.
- (2004). *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona, Anagrama.
- GRAELLS, GUILLEM-JORDI (1993). "La producció literària de M. Aurèlia Capmany. La novel·la [a]". [En:] Maria Aurèlia Capmany, *Obra completa*, vol. 1. Barcelona, Columna: IX-XXVIII.
- GRÜTZMACHER, ŁUKASZ (2006). "Las trampas del concepto «la nueva novela histórica» y de la retórica de la historia postoficial". *Acta Poetica (UNAM, México)* 27, 1: 141-165.
- GUILLAMON, JULIÀ (2001). *La ciutat interrompuda: de la contracultura a la Barcelona postolímpica*. Barcelona, La Magrana.
- HALBWACHS, MAURICE (2004). *La memoria colectiva*. Trad. I. Sancho-Arroyo. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HOUSMAN GELFANT, BLANCHE (1954). *The American City Novel*. University of Oklahoma Press.
- HUMPHREY, ROBERT (1977). "Strumień świadomości - techniki". [En:] Michał Głowiński & Henryk Markiewicz, *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów*

- "Pamiętnika Literackiego", vol. 1. Trad. S. Amsterdamski. Wrocław, Ossolineum: 225-251.
- HUTCHEON, LINDA (1989). "Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History". [En:] Patrick O'Donnell & Robert Con Davis (eds.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore, John Hopkins University Press: 3-32.
- IBARRA, JUAN RAMÓN (2004). *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*. Barcelona, Planeta.
- IBARZ, MERCÈ (1999). "Mercè Rodoreda, els fruits de l'exili". [En:] Glòria Bordons & Jaume Subirana (eds.), *Literatura catalana contemporània*. Barcelona, Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya: 274-278.
- (2008). *Rodoreda. Exili i desig*. Trad. T. Vallès. Barcelona, Empúries.
- JULIÀ, LLUÏSA (1999). "Maria Barbal, Carrer Bolívia". *Serra d'Or*, 478 (octubre): 130-131.
- KARASEK, KRZYSZTOF (2003). "Wątpliwości dotyczące Settembriniego". [En:] Roman Dziargwa (ed.), *Tomasz Mann w krytyce i literaturze polskiej. Antologia tekstów i dokumentów*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.
- KAYSER, WOLFGANG (1992). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos.
- KOHAN, MARTÍN (2007). *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Madrid, Editorial Trotta.
- KRISTEVA, JULIA (1991). *Extranjeros para nosotros mismos*. Trad. X. Gispert. Barcelona, Plaza & Janés.
- LABANYI, JO (2005). "El cine como lugar de la memoria en películas, novelas y autobiografías de los años setenta hasta el presente". [En:] Joan Ramon Resina & Ulrich Winter (eds.), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Frankfurt am Main & Madrid, Vervuert & Iberoamericana: 157-171.
- LAFORET, CARMEN (1990). *Nada*. Barcelona, Ediciones Destino.
- LEDRUT, RAYMOND (1972). "La imagen de la ciudad". [En:] Xavier Sust (ed.), *La significación del entorno*. Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares: 33-51.
- LEFEBVRE, HENRI (1970). *La révolution urbaine*. París, Gallimard.
- LLORCA ANTOLÍN, FINA (2002). *Mercè Rodoreda (1908-1983). Una literatura que ajuda a viuir*. Madrid, Ediciones del Oro.
- LYNCH, KEVIN (1998). *La imagen de la ciudad*. Trad. E.L. Revol. Barcelona, Gustavo Gili.
- ŁUCZAK, BARBARA (2003a). "La configuración temporal del jardín en *Jardí vora el mar* y *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda". [En:] Barbara Sosieñ (ed.), *Imaginer le jardin*. Cracovia, Abrys: 334-350.
- (2003b). "L'espai urbà barceloní en la novel·la catalana dels anys seixanta. El cas de *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda". [En:] Marie-Claire Zimmermann &

- Anne Charlon (eds.): *Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Universitat de Paris IV — Sorbonne, 4–10 de setembre de 2000*, vol 1. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 381–394.
- (2004). "Història i ficció a *Dins el darrer blau* de Carme Riera". [En:] Christian Camps & Pilar, Arnau (eds.), *Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans*, vol. 2 ("La literatura de la democràcia"). Montpellier, Publications Montpellier 3 (Université Paul Valéry): 189–202.
 - (2005). "Hacia un norte imposible: la geografía de la enajenación en los relatos de Mercè Rodoreda". [En:] Ana Clara Santos (ed.), *Relações literárias franco-peninsulares. Colóquio Internacional. Departamento de Letras Clássicas e Modernas / Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Universidade do Algarve. 24–26 de Novembro de 2003*. Lisboa, Edições Colibri: 499–509.
 - (2009). "De una «narración fisiológica» al mito: *Pedra de tartera* de Maria Barbal". *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, vol. 10 ("Homenaje a M.-Pierrette Malcuzyński"): 181–192.
 - (2010). "*Trobar el secret d'aquesta gran força d'expressió...: la «prosa especial» dels contes de Mercè Rodoreda*". [En:] Joaquim Molas (ed.) *Congrés internacional Mercè Rodoreda: actes, Barcelona, 1–5 d'octubre de 2008*. Barcelona, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales & Institut d'Estudis Catalans & Fundació Mercè Rodoreda: 113–133.
- MALCUZYŃSKA, véase MALCUZYŃSKI, M.-PIERRETTE
- MALCUZYŃSKI, M.-PIERRETTE (1989). "O socjokrytyce". *Pamiętnik Literacki* LXXX, fasc. 3: 95–118.
- (1991a). "A modo de introducción". [En:] M.-Pierrette Malcuzyński (ed.), *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi: 11–27.
 - (1991b). "El «monitoring»; hacia una semiótica social comparada". [En:] M.-Pierrette Malcuzyński (ed.), *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Amsterdam & Atlanta, Rodopi: 151–180.
 - (1992). *Entre-dialogues avec Bakhtin ou Sociocritique de la [dé]raison polyphonique*. Amsterdam & Atlanta, Rodopi.
- MANENT, ALBERT (1989). *La literatura catalana a l'exili*. Barcelona, Curial.
- MANSFIELD, KATHERINE (1962). *Journal of Katherine Mansfield*. Londres, Constable & Co. Ltd.
- (1994). *Diario 1910–1922*. Trad. E. de Andreis & A. Clavería. Barcelona, Parsifal Ediciones.
- MARTÍ LÓPEZ, ELISA (2000). "Autochthonous Conflicts, Foreign Fictions: the Capital as Metaphor for the Nation". *Catalan Review*, XIV, 1–2: 117–127.
- MASSOT I MUNTANER, JOSEP (2002). *Aspectes de la guerra civil a les Illes Balears*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MATEO BRETOS, PILAR (2005). *Estudi sobre iconografia i simbologia franquista a la ciutat de Barcelona*. Barcelona, Institut del Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida.

- http://www.espaisdememoria.cat/portalsimbologia/documents/inventari_simbol_franq_BCN_2005.pdf [fecha de consulta: 30.01.2011].
- MC DOWELL, LINDA (1999). *Gender, Identity & Place. Understanding Feminist Geographies*. Cambridge, Polity Press.
- MÉNDEZ RODENAS, ADRIANA (2000). "Diáspora o identidad: ¿A dónde va la cultura cubana?". *Revista Hispano Cubana*, 8: 43-56
- MENDOZA, EDUARDO (2010). *Miasto cudów*. Trad. A. Sawicka. Cracovia, Znak.
- MENÉNDEZ I PABLO, F. XAVIER & PASTOR I BATALLA, ISIDRE (2002). "El futur del Born. Una polèmica ciutadana a l'entorn del patrimoni". *L'Avencç. Revista d'història i cultura*, 273 (octubre): 66-77.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (1994). *Fenomenología de la percepción*. Trad. J. Cabanes. Barcelona, Ediciones Península.
- MITTERAND, HENRI (1990). "Chronotopies romanesques, *Germinal*". *Poétique*, 81: 89-104.
- MOIX, TERENCI (1969). *El dia que va morir Marilyn*. Barcelona, Edicions 62.
- (1975). *Preguntar no és ofendre*. Barcelona, Proa.
- (1985). *Onades sobre una roca deserta. Un melodrama de l'època "pop"*. Barcelona, Destino.
- (1996). *El dia que va morir Marilyn. Edició definitiva*. Barcelona, Edicions 62.
- (2004). "Upadek imperium sodomitów". Trad. P. Sobolczyk. *Tygiel Kultury*, 1-3: 51-62.
- MOLAS, JOAQUIM (1995). "1939, any-límit de la literatura catalana". [En:] Axel Schönberger & Tilbert Stegmann (eds.), *Actes del Desé Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 1. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 48-73.
- MORÁN ARROYO, M^a BERTA (2002). "Cronología". [En:] Joaquim Molas, Carme Arnau & Marta Nadal (eds.), *Mercè Rodoreda, una poètica de la memoria*. Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda & Institut d'Estudis Catalans: 130-134.
- NADAL, MARTA (1993). "Una novel·la entorn del desarrelament" (entrevista a Maria Barbal). *Serra d'Or*, 407: 10-12.
- (2000). *De foc i de seda. Àlbum biogràfic de Mercè Rodoreda*. Barcelona, Edicions 62 & Institut d'Estudis Catalans.
- NASIŁOWSKA, ANNA (1992). "Parabola, paraboliczność". [En:] Alina Brodzka et al., *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: 763-768.
- NICHOLS, GERALDINE (1999). "«Tras su hache mayúscula»: Carme Riera and the Exploration of History in *Dins el darrer blau*". [En:] Kathleen M. Glenn, Mirella Servodidio, & Mary S. Vásquez (eds.), *Moveable Margins: The Narrative Art of Carme Riera*. Lewisburg, Bucknell UP: 200-217.
- NOLA, ALFONSO M. DI (2007). *La muerte derrotada. Antropología de la muerte y el duelo*. Trad. S. J. Sempere. Barcelona, Belacqua.

- NORA, PIERRE (1984). "Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux". [En:] Pierre Nora (ed.), *Les Lieux de mémoire I. La République*. Paris, Gallimard: XVII-XLII.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN (1977). *La signification dans l'architecture occidentale*. Liège, Pierre Mardaga.
- NYCZ, RYSZARD (1995). *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Varsovia, Instytut Badań Literackich.
- OBIOLS, ISABEL (2003). "Carme Riera, premio Sant Jordi de novela". *El País*, 13.12. http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Carme/Riera/premio/Sant/Jordi/novela/elpepiespcat/20031213elpcat_17/Tes?print=1 [fecha de consulta: 01.09.2010].
- OLIVER, JOAN & CALDERS, PERE (1984). *Diàlegs a Barcelona*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona & Editorial Laia.
- ONTAÑON PEREDO, ANTONIO (2005). *Ensayo sobre memoria colectiva y ciudad contemporánea*. Barcelona, Edicions de l'Escola Massana.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (2005). *Obras completas, vol. III. (1817-1925)*. Madrid, Taurus.
- PALAU VERGÉS, MONTSERRAT (1997). "Le temps d'un sein nu entre deux chemises: la narrativa curta de Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda". [En:] Margarida Aritzeta & Montserrat Palau (eds.), *Paraula de Dona. Actes del Col·loqui "Dones, literatura i mitjans de comunicació"*. Tarragona, Diputació de Tarragona: 71-85.
- PEN Català, "Traduccions de la literatura catalana". http://www.visat.cat/traduccion_literatura_catalana/index.php [fecha de consulta: 11.09.2010].
- PÉREZ, JANET (1987). "Metamorphosis as a Protest Device in Catalan Feminist Writing: Rodoreda and Oliver". *Catalan Review*, 2: 181-198.
- PERMANYER, LLUÍS (1996). *Biografia de la Diagonal*. Barcelona, Edicions La campana.
- PESSARRODONA, MARTA (2005). *Mercè Rodoreda i el seu temps*. Barcelona, Rosa dels Vents.
- PLATÓN (1941). *Diálogos. Protágoras. Gorgias. Fedro*. Trad. J. Bergua. Madrid, Ediciones Ibéricas.
- PLEZIA, MARIAN (1998) (dir.). *Słownik łacińsko-polski, vol. I*. Varsovia, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- POLLOCK, GRISELDA (1988). *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*. Londres & Nueva York, Routledge.
- POMIAN, KRZYSZTOF (2006). *Historia. Nauka wobec pamięci*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej.
- PONS, MARGALIDA (1993). *Blai Bonet. Maneres del color*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2000). "Les novel·les de Blai Bonet i l'art de la representació". [En:] Pere Roselló Bover (ed.), *Bartolomeu Roselló-Pòrcel i Blai Bonet*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 199-208.
- PRUDON-MORAL, MONTSERRAT (2008). "Dire l'histoire avec les mots de la fiction". [En:] Maria Llobart, Montserrat Prudon & Carles Cortés (coords.), *Autour de*

- "Pedra de tartera" de Maria Barbal. *Cinq études et un entretien*. París, Université Paris 8 & Universitat d'Alacant & Colegio de España. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/56814069870125008121457/029635.pdf?incr=1> [fecha de consulta: 18.04.2009].
- RABINOW, PAUL (1984). "Space, Knowledge and Power". [En:] *The Foucault Reader*. Nueva York, Penguin Books: 239-256.
- RESINA, JOAN RAMON (1987). "The Link in Consciousness: Time and Community in Rodoreda's *La plaça del Diamant*". *Catalan Review*, 2, 2: 225-245.
- (2005). "El vientre de Barcelona: Arqueología de la memoria". [En:] Joan Ramon Resina & Ulrich Winter (eds.), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Frankfurt am Main & Madrid, Vervuert & Iberoamericana: 79-109.
- RHODES, ELIZABETH (1994). "The Salamander and the Butterfly". [En:] Kathleen McNerney & Nancy Vosburg (eds.), *The Garden across the Border. Mercè Rodoreda's Fiction*. Selinsgrove, Susquehanna University Press: 162-187.
- RIBAS I PIERA, MANUEL (2004). *Barcelona i Catalunya-ciutat*. Barcelona, Angle.
- RICOEUR, PAUL (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. París, Seuil.
- RIERA, CARME (1994a). *Dins el darrer blau*. Barcelona, Edicions Destino.
- (1994b). *En el último azul*. Barcelona, Círculo de lectores.
- (2000). *Cap al cel obert*. Barcelona, Edicions Destino.
- (2003). "Opowiadania". Trad. M. Cedro & P. Freixa. *Literatura na Świecie*, 5/6: 99-113.
- (2004). *La meitat de l'ànima*. Barcelona, Proa.
- RIERA, CARME; COTNER, LLUISA & TUR, FANNY (2010). "Conversa amb Carme Riera, escriptora de l'Any a les Balears III", [http://www.llull.tv/videos/detall.cfm/ID/27476/CAT/conversa-amb-escriptora-any-illes-balears-\(iii\).html](http://www.llull.tv/videos/detall.cfm/ID/27476/CAT/conversa-amb-escriptora-any-illes-balears-(iii).html) [fecha de consulta: 26.08.2010].
- RIVAS, ENRIQUE DE (1989). "Los durmientes de la cueva: tiempo y espacio del exilio republicano de 1939". [En:] Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)*, vol. I. Barcelona, Gexel: 85-91.
- ROBIN, RÉGINE & ANGENOT, MARC (1991). "La inscripción del discurso social en el texto literario". [En:] M.-Pierrette Malczynski (ed.), *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Amsterdam & Atlanta, Rodopi: 51-79.
- ROBLES, ADELA (1999). "The Question of Space in *La plaça del Diamant*". [En:] Kathleen McNerney (ed.), *Voices and Visions. The Words and the Works of Mercè Rodoreda*. Selinsgrove, Susquehanna University Press: 127-147.
- RODOREDA, MERCÈ (1970). *Diamentowy plac*. Trad. (de la lengua española) Z. Cha-dzyńska. Varsovia, Czytelnik
- (1989). "Pròleg" a *La plaça del Diamant*. Barcelona, Cercle de lectors: 7-12.
- (1991). *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)*. Barcelona, Edicions de l'Eixample.

- (1993). *El torrent de les flors*. Valencia, Edicions Tres i Quatre.
- (2000). *Śmierć i wiosna* (fragmento). Trad. B. Łuczak. *Literatura na Świecie*, 7/8: 278–296.
- (2006). *Aloma* (1938). Barcelona, Edicions 62.
- (2008a). *Autorretrat*. Barcelona, Angle Editorial.
- (2008b). *Narrativa completa. Volum I. Novel·les*. Barcelona, Edicions 62.
- (2008c). *Narrativa completa. Volum II. Contes i novel·les*. Barcelona, Edicions 62.
- (2008d). *Plątek białej pelargonii*. Trad. B. Łuczak. Cracovia, Księgarnia Akademicka.
- RODORÉDA, MERCÈ & JOAN SALES (2008). *Cartes completes (1960–1983)*. Barcelona, Club Editor.
- RODRÍGUEZ, MARÍA PILAR (2000). “Exclusión y pertenencia: nación y responsabilidad histórica en *El último azul*”. [En:] Luisa Cotoner (ed.), *El espejo y la máscara. Veinticinco años de ficción narrativa en la obra de Carme Riera*. Barcelona, Destino: 241–262.
- ROIG, MONTSERRAT (1976). *Retrats paral·lels / 2*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- (1991). *Digues que m’estimes encara que sigui mentida*. Barcelona, Edicions 62.
- ROSSELLÓ BOVER, PERE (1987). “Estudi introductorio”. [En:] Blai Bonet, *Mister Evasió*. Valencia, Tres i Quatre: 7–58.
- (2002). “La narrativa i el realisme històric a les Balears (1956–1968)”. [En:] A. Bernal & C. Gregori (eds.), *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat: 295–326.
- ROSSI, ALDO (1995). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili.
- RYBICKA, ELŻBIETA (2006). “Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)”. [En:] Michał Paweł Markowski & Ryszard Nycz (eds.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Cracovia, Universitas: 471–490.
- SALUDES, ANNA MARIA (1996). “Notícia biogràfica de Susina Amat”. *Revista de Girona*, 175: 46–53.
- SÁNCHEZ CASTILLO, SEBASTIÁN (2009). *Desarrollo de contenidos digitales en la difusión audiovisual del patrimonio históricoartístico valenciano*. Universitat Valenciana, Servei de Publicacions. http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UV/AVAILABLE/TDX-0108110-135734//sanchez.pdf [fecha de consulta: 02.06. 2010].
- SANZ VILLANUEVA, SANTOS (1980). *Historia de la novela social española (1942–1975)*, vol. 1. Madrid, Alhambra.
- SAWICKA, ANNA (2003). *Paryż, Barcelona, Sitges. Modernistyczny genius loci w Katalonii z perspektywy Santiago Rusiñola*. Cracovia, Księgarnia Akademicka.
- SAWICKI, PIOTR (1985). *Wojna domowa 1936–1939 w hiszpańskiej prozie literackiej. Ideologiczne konteksty literatury i jej misja społeczna*. Varsovia, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- (2010). *La narrativa española de la Guerra Civil (1936–1975). Propaganda, testimonio y memoria creativa*. Trad. I. Ochlewska & P. Sawicki. Alicante, Biblioteca Virtual

- Miguel de Cervantes. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12593283116030434198624/038145.pdf?incr=1> [fecha de consulta: 25. 03. 2011].
- SENNETT, RICHARD (2000). *El declive del hombre público*. Trad. G. Di Masso. Barcelona, Ediciones Península.
- SERVODIDIO, MIRELLA (2000). "Navegando por Internet con Borges y Carme Riera". [En:] Luisa Cotoner (ed.), *El espejo y la máscara. Veinticinco años de ficción narrativa en la obra de Carme Riera*. Barcelona, Destino: 181-203.
- SHALLCROSS, BOŻENA (2010). *Rzeczy i Zagłada*. Cracovia, Universitas.
- SIMMEL, GEORG (1998). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Trad. S. Mas. Barcelona, Ediciones Península.
- SOBRÉ, JOSEP-MIQUEL (1973). "L'artifici de «La plaça del Diamant», un estudi lingüístic". [En:] *In Memoriam Carles Riba (1959-1969)*. Barcelona, Ariel: 363-375.
- SOJA, EDWARD W. (1999). *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres & Nueva York, Verso.
- SOLÉ I SABATÉ, JOSEP M. (2003). *La repressió franquista a Catalunya 1938-1953*. Barcelona, Edicions 62.
- SONTAG, SUSAN (1978). *Illness as Metaphor*. Nueva York, Farrar & Straus & Giroux.
- (1981). *La enfermedad y sus metáforas*. Trad. M. Muchnik. Barcelona, Muchnik Editores.
- STAROBINSKI, JEAN (1980). "The Style of Autobiography". [En:] James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, Princeton University Press.
- STAWICKA-PIRECKA, BARBARA (2003). *Exilio del discurso, discurso desde el exilio. Tres voces de la diáspora cubana: Sarduy, Casey, Arenas*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- STURM-TRIGONAKIS, ELKE (1996). *Barcelona. La novel·la urbana (1944-1988)*. Kassel, Edition Reichenberger.
- TASIS I MARCA, RAFAEL (1935). "Barcelona i la novel·la". [En:] *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*. Barcelona, Publicacions de "La Revista": 108-123.
- TONKISS, FRAN (2005). *Space, the City and Social Theory*. Cambridge, Polity Press.
- TRIADÚ, JOAN (1976). "Mite i realitat a la novel·la catalana de postguerra". [En:] *Problemes de llengua i literatura catalanes. Actes del II Col·loqui Internacional sobre el Català (Amsterdam 1970)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 355-371.
- (1978). *Una cultura sense llibertat*. Barcelona, Proa.
- (1982). *La novel·la catalana de postguerra*. Barcelona, Edicions 62.
- TRÍAS, EUGENIO (1984). *La Catalunya ciutat (el pensament cívic a l'obra de Maragall i d'Ors) i altres assaigs*. Barcelona, L'Avenç.
- TUAN, YI-FU (1977). *Space and Place. The Perspective of Experience*. Londres, Edward Arnold.

- VALLS, FERNANDO (1991). "Narrativa y territorio en la posguerra: la ciudad inexistente". *La Vanguardia. Arte y Cultura*, 10.09: 4-7.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (1991). *Barcelones*. Barcelona, Editorial Empúries.
- (2005). "Las memorias". [En:] Joan Ramon Resina & Ulrich Winter (eds.), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Frankfurt am Main & Madrid, Vervuert & Iberoamericana: 241-248.
- VILLALONGA, LLORENÇ (1966). "Lo mismo pero muy diferente". *Baleares*, 14.07.
- VILLANUEVA, DARÍO (1991). *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- VOSBURG, N. (1994). "The Roots of Alienation: Rodoreda's *Viatges y flors*". [En:] Kathleen McNerney & Nancy Vosburg (eds.), *The Garden across the Border. Mercè Rodoreda's Fiction*. Susquehanna University Press, Selinsgrove: 148-161.
- VV.AA. (1991). "Barcelona en la literatura". *Barcelona, Metròpolis Mediterrània*, 20.
- VV.AA. (2004). "Barcelona and Modernity". *Catalan Review*, XVIII, 1-2.
- WOLFE LEVY, DIANE (1978). "City Signs: Toward a Definition of Urban Literature". *Modern Fiction Studies* ("The Modern Novel and the City"), 24, 1 (primavera): 65-73.
- WOLFF, JANET (1985). "The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity". *Theory, Culture and Society*, 2, 3: 37-48.
- ZAVALA, IRIS M. (1991). *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid, Espasa Calpe.
- (1997). "Bajtin y el acto ético: una lectura al reverso". [En:] Mijail M. Bajtin, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*. Barcelona, Anthropos: 181-224.

Space and Memory

Barcelona in the Modern Catalan Novel

(Rodoreda – Bonet – Moix – Riera – Barbal)

Summary

The book discusses problems of the representation of the space of Barcelona in modern Catalan-language novels. The subjects of analysis are forms of making this space present in the selected works and the functions which it performs in the process of constituting the structure of senses in the text.

In recent decades Barcelona has become the setting to which the Iberian novelists refer particularly often, setting the action of their works in the recent history of the city as well as referring to episodes from its past. Many of these books have been translated into different languages and some have been an international success. While reading works written during this peculiar *boom* in novels about Barcelona, one is bound to notice that many of them use the space of the city only on the plot level. This book draws attention to novels in which the created space is an important element of semantic functions generated by the text and, in particular, its discursive structure.

The book consists of two main parts with an analytical character preceded by two chapters which function as an introduction. The first one presents the subject matter and factors which were considered when the texts were selected. The author analysed Catalan-language novels written between the 1960s and the first decade of this century. These are: *La plaça del Diamant* (1962) and *El carrer de les Camèlies* (1966) by Mercè Rodoreda, *Judes i la primavera* (1963) and *Míster Evasió* (1969) by Blai Bonet, *El dia que va morir Marilyn* (1969) by Terenci Moix, *La meitat de l'ànima* (2004) by Carme Riera and *Pedra de tartera* (1985), *Càmfora* (1992), *Carrer Bolívia* (1999)

and *País íntim* (2005) by Maria Barbal. The writers whose novels are the subject of this study are renowned authors of the contemporary Catalan-language literature.

The next chapter discusses the most important aspects for further consideration of the presentation and analysis of the (city) space, including the concepts and terms applied. The study on the image of Barcelona in the selected Catalan-language novels is focused on the discussion of ways in which space treated as a complex dynamic imaginary structure becomes a carrier of discourse. To conduct the study, the author used tools derived from Mikhail Bakhtin's thoughts concerning the methodology of studies on utterance and discourse applied in the theory and practice of sociocriticism. Thus, the book discusses the ways in which discursive structures observed in the novels enter into dialogic relations with a network of discourses penetrating the historical context in which these works were created, pondering on the role which in this process is performed by the spatial structures developed in the text. The analysis of the dialogic structures found in the texts refers particularly to the concepts which combine space with discourse such as "boundary", "threshold", and "time-space" ("chronotope") (see Bakhtin, 1982 and 1986), and assumptions of interdiscursiveness (see Malcuzyński, 1991b). The specificity of the picture of space in the "Barcelona novels" is conducive to studies of this type due to the variety of discourses inscribed in the texts. This diversity stems from the fact that the Catalan literature focused on the picture of Barcelona different language, nationality and ideological tensions which characterize the history of Catalonia. They arise largely, though not exclusively, from the opposition between the peripheral (minority) culture and the hegemonic culture. Interpreted in this way the presented observations appear as an attempt to understand a certain period of the Catalan history and culture in so far as the literary text in general and the forms of presence and imagining of the space of Barcelona in particular may become their exponent.

The analysis conducted in the book was contained in two parts distinguished with regard to the subject matter criterion. The first of them concerning the subject of guilt contains a discussion of novels by Mercè Rodoreda (1908–1983) and Blai Bonet (1926–1997). In the proposed interpretations systems of senses produced by texts are supported by the discourse of blame, which permeates the post-war period in Catalonia. In the examples of Rodoreda's work the subject of the main search is ways in which the chronotope of Barcelona of the Francoist regime combined with

the strategy of the confessional monologue applied by the writer enable the text to enter into a dialogic relationship with discourses functioning in the social universe of the post-war period. The “agrammatical” use of the practice of confession allows the articulation of an answer to the repressive discourse of the power. The considerations also concern the place which in Rodoreda’s prose the concept of the border occupies, which is understood in diverse ways. In the works of Blai Bonet, who comes from Majorca, the problem of guilt gains the rank of a subject due to tension, which *Judes i la primavera* sets between the figures of Salvador (the saviour) and Judas (the traitor). In the commentary devoted to the novels of this author the main emphasis has been put on the study of narrative strategies (among others, on narration in the second person singular, parable character) and the specific use of traditional motifs (such as the space of the sanatorium for TB patients, a disease understood as a curse or as a gift, etc.). Barcelona of the Francoist period, shown in Bonet’s works, is a chronotope of guilt, and the protagonist inhabiting it has been presented as “a man of the post-war period”, deeply and irreversibly tainted by the past conflict.

In the second part of the book forms of the presence of the space of Barcelona in the modern Catalan-language novels are considered in the context of the problems of memory. This part consists of three chapters. The first one is devoted to the discussion of the novel *El dia que va morir Marilyn* by Terenci Moix (1943–2003). It presents a variety of ways of remembering the post-war period, which coexist – and which not infrequently are in conflict with one another – in the Catalan society at the end of the dictatorship period. The analysis conducted emphasizes the relationships of a dialogic character occurring between the protagonists’ opinions and the manner in which they are inscribed within the image of the metropolis of Catalonia. In the case of Carme Riera’s (b. 1948) novels the subject of discussion is a palimpsest representation of the space of Barcelona. Just inside it, under the external layer – which is a landscape of the modern, affluent metropolis focused on consumption – are forgotten conflicts and dramas, which are either passed over in silence or never settled. Riera’s work fits within a current of the historical novel developed on the Iberian Peninsula, which has been vigorous in the recent decades, the authors of which chose as the subject of their presentations the history of the Spanish Civil War and the post-war period. These texts are the evidence of the ideological engagement of modern writers, who appear as searchers of unknown episodes from the time of the war and new interpretations of the

Francoist dictatorship. At the same time as historiographic novels they put emphasis on the imperfection of the process of transferring information on past times, resulting from the fallibility of memory itself or from the hiatus that arises between the past and the word which tries to recall it and make it actual. In these works there is an interesting coupling of the heroes' attitudes, who quite often are the narrators of the presented histories: on the one hand, they assume a standpoint of "a detective" or "a historian" – a researcher of the past, who by assumption takes an objective distance from the subject of his/her questioning; however, at the same time they show an empathic attitude to people whose fate they study and who are quite often bound to them by blood ties (as in the case of the female narrator of Riera's novel). The work proposes the thesis that the group of novels discussed in this book documents a specific and ephemeral historical moment, which is the exchange of generations between that of the participants of the conflict and their children.

The last chapter of this part of the book discusses the picture of the space of Barcelona in the prose of Maria Barbal (b. 1949). As far as the plot is concerned, a large part of the novels of this author is devoted to the fate of immigrants who, having come from different parts of Catalonia and other regions of Spain, settled in Barcelona in search of better living conditions. In these works a contrast becomes prominent between the city (centre) and the country (province). Discussion of spatial relations is connected to the analysis of forms of the recording of the past, which we find in the texts of this Catalan writer. The comment on these forms, and in particular on the role which oral accounts play in the process of preserving memory of times past, finds, in this case, a specific extension in the considerations of the essence and characteristics of the creative act.

In the representations of Barcelona considered in this book attention is drawn to the variety of relations of power inscribed in these texts and revealed at different levels of their structure (a confession placed in the context of the guilt and punishment issues, narration in the second person singular imposing on the heroes' words, actions and thoughts, the narrator being in control of the utterances of the other speaking subjects, etc.). Revealing the picture of Barcelona (especially in the works which in their plots refer to the period of the Francoist dictatorship), these relations transform the space in the novels into a field of tensions, which in some cases reach the level of violence and repression. In most cases these tensions arise as a result of inscribing in the text the discourses present in the social uni-

verse of the Catalan post-war period. The opinions formulated concern a widely-conceived conflict between the winners and the losers, considered in the context which is imposed by the specific situation of the Catalan language and culture at the time of the dictatorship.

In references to the practice of repression manifested in the texts special importance is growing in the element of silence. Tension between "word" and "silence", between that which has been articulated and that which has not been said or is unsayable, becomes an important element of the system of senses generated by the texts. They "give voice" to what was passed over in silence, which has become a part of the Catalan reality of the period of the dictatorship, and manifest attitudes adopted in the face of imposed restrictions. Attention is also drawn to an important change that was made at the time of the transition from dictatorship to democracy. Freedom of speech won as a result of changes in the political system makes it possible for writers to touch in a direct way, often on the plot level, what in the earlier texts was expressed as a result of using other narrative strategies and structures. Comparison of texts published at the time of the Francoist regime and after its fall also enabled observation of the phenomenon of resemantisation of some spatial structures, especially the ones which concern the opposition between the city and the country (between the centre and the peripheries/province), and the picture of a sanatorium. In new discursive contexts, determined by the socio-historical conditions, these structures assume specific meanings, setting up a dialogue with the previous presentations.

The subject of memory appears both in the texts published before 1975 and in the later works. In the texts memory is the basis of the identity, both individual and collective. Barcelona is presented as the scenery of memory, and human existences, concrete and unique, are inscribed in it; also manifested in it are the achievements and expectations of whole generations and groups, and ideological, social, demographic and cultural transformations. In the texts discussed in the second part of the book the representation of Barcelona is also a space of "oblivion", the source of which is in the political and ideological decisions made at the time of the transformation of the political system in Spain. Oblivion accepted as a cure for coexistence in the state that emerged from the Civil War and dictatorship makes present times susceptible to the unexpected and destructive, although at the same time necessary and, in the final analysis, purifying, penetration of the past into its limits.

The texts selected for analysis attribute an important role to the nar-
ratee, either a concealed or an explicit one, to whom the narrators turn. His
presence emphasises the collective dimension of memory presented as
a discourse, which requires co-participants to be able to set up and act;
a task is set before members of the community to assume a responsive
attitude. Discussing the subject of forgetting in reference to the history of
the Spanish Civil War 1936-1939 and the dictatorship, the now-developing
historical novel touches on the problem of responsibility. A responsible
attitude is manifested in an attempt to reveal and tell that which has been
either forgotten or purposefully passed over in silence. This intention
obtains the dimension of a project for a generation and implies the attitude
of an individual ideological engagement of the writer.

In the analyses presented an important role is played by the concept of
boundary. In the novels discussed here, especially in the first part of this
book, articulated voices gain sonority when they are read as an answer to
the dominant ideological discourses, the character of which is that of op-
pressive systems. As a consequence the boundary may be considered as an
environment of the development of minority and marginalized literature,
making an attempt at self-determination in opposition to the dominant
systems. In these circumstances Bakhtin's dialogism, understood as a theory
and practice of social semiotics, shows a particular usefulness in the
attempt to understand relations occurring between the literature of the
minorities and the hegemonic discourse.

In the literary representations of Barcelona which are analysed in this
book the fictional space is the scene in which human dramas strictly con-
nected to concrete historical, political, social and cultural circumstances
take place, which have determined the life of Catalan society in the last
70 years. Being artistic creations, these representations do not tend to be
a faithful reconstruction of the topographical space of the city nor show an
aesthetic affinity with the works of the *costumbrismo* trend. Instead they
include the fictional space in the system of senses created by the text,
which, according to the author of this book, is one of their most interesting
features. Thanks to this these works may participate in debates which are
important for the historical moment being a background of their creation.
In the space created by them individual identity and collective identity
gain strength and expressiveness. In this way the literary representations of
Barcelona become a peculiar kind of mirror in which the Catalans examine
themselves together with their expectations, concerns, defeats and triumphs.

Przestrzeń i pamięć

Barcelona we współczesnej powieści katalońskojęzycznej

(Rodoreda – Bonet – Moix – Riera – Barbal)

Streszczenie

Książka omawia zagadnienie przedstawienia przestrzeni Barcelony we współczesnej powieści katalońskojęzycznej. Przedmiotem analizy są formy uobecniania się tej przestrzeni w wybranych utworach oraz funkcje, jakie pełni ona w procesie konstytuowania się struktury sensów w tekście.

W ostatnich dziesięcioleciach Barcelona stała się sceną, do której iberyjscy powieściopisarze odwołują się szczególnie często, osadzając akcję swych utworów zarówno we współczesnej historii miasta, jak i nawiązując do minionych jej epizodów. Wiele z tych pozycji tłumaczono na inne języki, a niektóre odniosły międzynarodowy sukces, również w Polsce. Czytając utwory składające się na ten swoisty *boom* powieści o Barcelonie, nie sposób nie zauważyć, że wiele spośród nich posługuje się przestrzenią miasta jedynie w wymiarze fabularnym. Niniejsza książka zwraca uwagę na powieści, w których wykreowana przestrzeń jest ważnym elementem konstrukcji znaczeniowych generowanych przez tekst, a w szczególności jego struktury dyskursywnej.

Książka składa się z dwóch zasadniczych części o charakterze analitycznym, poprzedzonych dwoma rozdziałami pełniącymi funkcję wprowadzenia. Pierwszy z nich prezentuje tematykę oraz uwarunkowania doboru tekstów. Analizie poddano powieści katalońskojęzyczne powstałe w okresie od lat sześćdziesiątych XX wieku po pierwszą dekadę obecnego stulecia. Są to: *La plaça del Diamant* (1962) i *El carrer de les Camèlies* (1966) Mercè Rodoredy, *Judes i la primavera* (1963) i *Míster Evasió* (1969) Blai Bo-

neta, *El dia que va morir Marilyn* (1969) Terenci Moixa, *La meitat de l'ànima* (2004) Carme Riera oraz *Pedra de tartera* (1985), *Càmfora* (1992), *Carrer Bolívia* (1999) i *País íntim* (2005) Marii Barbal. Autorzy i autorki, których powieści są przedmiotem omówienia, należą do uznanych twórców współczesnej literatury katalońskojęzycznej*.

Kolejny rozdział omawia najistotniejsze dla późniejszych rozważań aspekty problematyki przedstawiania i analizy przestrzeni (miejskiej), w tym zastosowane pojęcia i terminy. Badania nad obrazem Barcelony w wybranych powieściach katalońskojęzycznych skupiają się na omówieniu sposobów, na jakie przestrzeń, traktowana jako złożona dynamiczna struktura wyobraźniowa, staje się nośnikiem dyskursu. Do ich przeprowadzenia wykorzystano narzędzia wywiedzione z refleksji Michaiła Bachtina dotyczącej metodologii badań nad wypowiedzią i dyskursem, zastosowanej następnie w pracach socjokrytyków. Książka omawia zatem sposoby, na jakie zaobserwowane w powieściach struktury dyskursywne wchodzi w rozumiane w ujęciu bachtinowskim relacje dialogiczne z siecią dyskursów przenikających historyczny kontekst, w którym powstały utwory, zastanawiając się nad rolą, jaką w tym procesie pełnią struktury przestrzenne wypracowane w tekście. Analiza dialogicznych struktur odnalezionych w omawianych tekstach odwołuje się zwłaszcza do pojęć łączących przestrzeń z dyskursem, takich jak „granica”, „próg” i „czasoprzestrzeń” („chronotop”) (zob. Bachtin, 1982 i 1986), oraz do założeń interdyskursywności (zob. m.in. Malcuzyński, 1991b, a w polskojęzycznym piśmiennictwie Małcużyńska, 1989). Specyfika obrazu przestrzeni w „powieściach barcelońskich” sprzyja tego typu badaniom z uwagi na różnorodność dyskursów wpisujących się w teksty. Różnorodność ta wpływa z faktu, iż literatura katalońska zogniskowała w obrazie Barcelony napięcia językowe, narodowościowe, ideologiczne, które charakteryzują historię Katalonii. Wynikają one w dużej mierze, choć nie wyłącznie, z opozycji między kulturą peryferyjną (mniejszościową) a kulturą hegemoniczną. W tym ujęciu przedstawione obserwacje jawią się jako próba zrozumienia pewnego okresu historii i kultury katalońskiej w zakresie, w jakim tekst

* Utwory większości z nich tłumaczone były również na język polski: zob. Rodoreda (1970), (2000) i (2008d); Bonet (2003); Moix (2004); Riera (2003). Z innych wspomnianych w książce powieści (katalońsko- i hiszpańskojęzycznych), których akcja rozgrywa się w Barcelonie, w polskim przekładzie ukazały się: Benguerel (1982), Baulenas (2005) i Mendoza (2010).

literacki w ogólności i formy obecności i obrazowania przestrzeni Barcelony w szczególności mogą stać się ich wykładnikiem.

Przeprowadzona w książce analiza zawarta została w dwóch częściach wyodrębnionych z uwagi na kryterium tematyczne. Pierwsza z nich, dotycząca tematyki winy, mieści omówienia powieści Mercè Rodoredy (1908–1983) i Blaiia Boneta (1926–1997). W zaproponowanych odczytaniach systemy sensów wytworzone przez teksty wspierają się na dyskursie obwinienia, który przenika okres powojenny w Katalonii. W przypadku twórczości Rodoredy przedmiotem zasadniczych dociekań są sposoby, na jakie chronotop Barcelony okresu reżimu frankistowskiego w połączeniu z zastosowaną przez pisarkę strategią monologu konfesyjnego pozwala tekstowi wejść w dialogiczne zależności z dyskursami funkcjonującymi w uniwersum społecznym okresu powojennego. „Agramatyczne” zastosowanie praktyki wyznania pozwala wyartykułować odpowiedź na represyjny dyskurs władzy. Rozważania obejmują również refleksję nad miejscem, jakie w prozie Rodoredy zajmuje różnorodnie rozumiane pojęcie granicy. W twórczości pochodzącego z Majorki Blaiia Boneta zagadnienie winy osiąga rangę tematu za sprawą napięcia, jakie *Judes i la primavera* ustanawia między postaciami Salvadora (zbawcy) i Judasza (zdrajcy). W komentarzu poświęconym powieściopisarstwu tego autora główny nacisk położony został na badanie strategii narracyjnych (m.in. narracja w drugiej osobie liczby pojedynczej, paraboliczność) oraz specyficznego wykorzystania tradycyjnych motywów (takich jak przestrzeń sanatorium gruźliczego, choroba pojmowana jako przekleństwo i dar itd.). Barcelona okresu frankizmu, ukazana w utworach Boneta, jest chronotopem winy, a zamieszkujący go bohater przedstawiony został jako „człowiek powojnia”, skażony dogłębnie i nieodwracalnie minionym konfliktem.

W drugiej części książki formy obecności przestrzeni Barcelony we współczesnej powieści katalońskojęzycznej rozpatrywane są w kontekście problematyki pamięci. Część ta obejmuje trzy rozdziały. Pierwszy poświęcony jest omówieniu powieści *El dia que va morir Marilyn* Terenci Moixa (1943–2003). Prezentuje ona różnorodność sposobów pamiętania okresu powojennego, jakie współistnieją – nierzadko pozostając we wzajemnym konflikcie – w społeczeństwie katalońskim u schyłku dyktatury. Przeprowadzona analiza uwypukla związki o charakterze dialogicznym zachodzące między wypowiedziami bohaterów oraz sposób, w jaki wpisują się one w obraz stolicy Katalonii. W przypadku książki Carme Riery (ur. 1948) przedmiotem omówienia jest palimpsestowe przedstawienie przestrzeni

Barcelony. W nim to, pod zewnętrzną warstwą – a jest nią krajobraz współczesnej, zasobnej i skupionej na konsumpcji metropolii – ujawniają się konflikty i dramaty zapomniane bądź celowo przemilczane, nigdy też nie rozliczone. Książka Riery wpisuje się w prężny w ostatnich dekadach nurt powieści historycznej rozwijanej na Półwyspie Iberyjskim, której autorzy obrali za przedmiot przedstawień dzieje hiszpańskiej wojny domowej oraz okresu powojennego. Teksty te dowodzą zaangażowania ideologicznego współczesnych pisarzy, którzy jawią się jako poszukiwacze nieznanych epizodów i nowych odczytań okresu wojny i dyktatury frankistowskiej. Równocześnie, jako historiograficzne metapowieści, kładą nacisk na niedoskonałość procesu przekazywania informacji o dziejach minionych, wynikającą z zawodności samej pamięci lub z rozziwienia, jaki powstaje między przeszłością a słowem, które stara się ją przywołać i zaktualizować. W utworach tych dochodzi do interesującego sprzężenia postaw bohaterów będących, nierzadko, narratorami przedstawianych historii: z jednej strony przyjmują oni postawę „detektywa” czy „historyka” – badacza dziejów minionych, który w założeniu podchodzi z dystansem i obiektywizmem do przedmiotu swych indagacji; równocześnie jednak wykazują nastawienie empatyczne wobec ludzi, których losy badają i z którymi nierzadko łączą ich więzy krwi (jak w przypadku narratorki powieści Riery). Praca stawia tezę, iż omawiana grupa powieści dokumentuje konkretny i ulotny moment historyczny, jakim jest wymiana pokoleniowa między uczestnikami konfliktu a ich dziećmi.

Ostatni rozdział tej części książki omawia obraz przestrzeni Barcelony w prozie Marii Barbal (ur. 1949). W warstwie fabularnej spora część twórczości powieściowej tej autorki poświęcona jest losom imigrantów, którzy przybywszy z różnych stron Katalonii i innych regionów Hiszpanii, osiedlili się w Barcelonie w poszukiwaniu lepszych warunków życia. W utworach tych najwyraźniej zarysowuje się kontrast między miastem (centrum) a wsią (prowincją). Omówienie relacji przestrzennych połączono z analizą form zapisu przeszłości, jakie odnajdujemy w tekstach tej katalońskiej pisarki. Refleksja nad tymi formami, a w szczególności nad rolą, jaką przekaz ustny odgrywa w procesie zachowywania pamięci o czasach minionych, odnajduje w tym przypadku specyficzne rozszerzenie w postaci rozważań nad istotą i cechami aktu twórczego.

W rozpatrywanych w książce przedstawieniach przestrzeni Barcelony zwraca uwagę różnorodność relacji władzy wpisujących się w teksty i ujawniających się na różnych poziomach ich struktury (wyznanie usytuowane

w kontekście problematyki winy i kary, narracja w drugiej osobie liczby pojedynczej narzucająca bohaterom słowa, czyny i myśli, narrator sprawujący kontrolę nad wypowiedziami innych podmiotów mówiących itd.). Ujawniając się w obrazie Barcelony (zwłaszcza w utworach nawiązujących fabularnie do okresu dyktatury frankistowskiej), relacje te przekształcają przestrzeń powieściową w pole napięć, które w niektórych przypadkach osiągają poziom przemocy i represji. W większości przypadków napięcia te powstają jako efekt wpisywania się w tekst dyskursów obecnych w uniwersum społecznym okresu katalońskiego powojnia. Formułowane wypowiedzi dotyczą szeroko pojętej tematyki konfliktu między zwycięzcami a zwyciężonymi, rozpatrywanego w kontekście, jaki narzuca specyficzna sytuacja języka i kultury katalońskiej w okresie dyktatury.

W odniesieniu do praktyk represji ujawniających się w analizowanych tekstach specjalnego znaczenia nabiera element (prze)milczenia. Napięcie między „słowem” a „ciszą”, między tym, co wyartykułowane, a tym, co niewypowiedziane bądź niewypowiadalne, staje się istotnym elementem systemu sensów generowanego przez teksty. „Udźwięczniają” one przemilczenia, które stały się częścią rzeczywistości katalońskiej okresu dyktatury, i unaoczniają postawy przyjęte wobec narzuconych ograniczeń. Zwraca również uwagę istotna zmiana, jaka dokonała się z chwilą przejścia od dyktatury do demokracji. Uzyskana w wyniku przemian ustrojowych wolność słowa pozwala pisarzom poruszać w sposób bezpośredni, często na poziomie fabularnym, treści, które w tekstach wcześniejszych odnajdywały wyraz w wyniku zastosowania innych strategii i struktur narracyjnych. Porównanie tekstów opublikowanych za czasów reżimu frankistowskiego i po jego upadku pozwoliło także zaobserwować zjawisko resemantyzacji niektórych struktur przestrzennych, zwłaszcza tych, które dotyczą opozycji między miastem i wsią (między centrum i peryferią) oraz obrazu sanatorium. W nowych kontekstach dyskursywnych, określonych przez uwarunkowania społeczno-historyczne, struktury te nabierają specyficznych znaczeń, ustanawiając dialog z wcześniejszymi przedstawieniami.

Temat pamięci pojawia się zarówno w tekstach opublikowanych przed rokiem 1975, jak i w utworach późniejszych. Pamięć jest w nich podstawą tożsamości, tak indywidualnej, jak i zbiorowej. Barcelona przedstawiona zostaje jako sceneria pamięci, w którą wpisują się konkretne i niepowtarzalne ludzkie egzystencje; unaoczniają się w niej również dokonania i oczekiwania całych pokoleń i grup oraz transformacje ideologiczne, społeczne, demograficzne i kulturowe. W tekstach omówionych w drugiej

części książki powieściowy obraz Barcelony jest również przestrzenią „niepamięci” mającej swe źródło w decyzjach politycznych i ideologicznych podjętych w okresie transformacji ustrojowej w Hiszpanii. Niepamięć przyjęta jako recepta na współlistnienie w państwie, które wyłoniło się z wojny domowej i dyktatury, czyni teraźniejszość wrażliwą na niespodziewane i destrukcyjne, choć równocześnie potrzebne i w ostatecznym rozrachunku oczyszczające, wdzieranie się przeszłości w jej obręb.

Analizowane teksty przypisują istotną rolę odbiorcy wewnątrztekstowemu (*narrataire*), ukrytemu bądź jawnemu, do którego zwracają się narratorzy. Jego obecność uwypukla wymiar zbiorowy pamięci przedstawionej jako dyskurs, który potrzebuje współuczestników, by móc się ukonstytuować i działać; przed członkami wspólnoty stawia on zadanie przyjęcia postawy responsywnej. Poruszając temat zapomnienia w odniesieniu do historii hiszpańskiej wojny domowej 1936–1939 i dyktatury, rozwijająca się obecnie powieść historyczna dotyka zagadnienia odpowiedzialności. Postawa odpowiedzialna przejawia się w dążeniu do odkrycia i opowiedzenia tego, co zostało zapomniane bądź celowo przemilczane. Zamyśl ten zyskuje wymiar projektu pokoleniowego, a także implikuje postawę indywidualnego zaangażowania ideologicznego twórcy.

W przedstawionych analizach istotną rolę odgrywa pojęcie granicy. W przywołanych powieściach, zwłaszcza tych omówionych w pierwszej części książki, wyartykułowane głosy zyskują dźwięczność, gdy są odczytywane jako odpowiedź na dominujące dyskursy ideologiczne mające charakter systemów opresyjnych. W konsekwencji granica może zostać uznana za środowisko rozwoju literatury mniejszościowych i marginalizowanych, podejmujących próbę samookreślenia się w opozycji do systemów dominujących. W tych okolicznościach bachtinowska dialogiczność, rozumiana jako teoria i praktyka semiotyki społecznej, wykazuje szczególną użyteczność w próbie zrozumienia relacji zachodzących między literaturą mniejszości i dyskursem hegemonicznym.

W zanalizowanych w książce literackich przedstawieniach Barcelony przestrzeń powieściowa jest sceną, na której rozgrywają się ludzkie dramaty związane ściśle z konkretnymi okolicznościami historycznymi, politycznymi, społecznymi i kulturowymi, jakie zdeterminowały życie społeczeństwa katalońskiego w ostatnich siedemdziesięciu latach. Będąc kreacjami artystycznymi, przedstawienia te nie dążą do wiernej rekonstrukcji topograficznej przestrzeni miasta ani też nie wykazują powinowactwa estetycznego z utworami wpisującymi się w nurt *costumbrismo*. Włączają za to

przestrzeń powieściową w system sensów tworzony przez tekst, co, zdaniem autorki książki, jest jedną z najciekawszych ich cech. Dzięki niej utwory mogą brać udział w debatach istotnych dla momentu historycznego będącego tłem ich powstania. W wykreowanej przez nie przestrzeni tożsamość indywidualna i zbiorowa nabiera siły i wyrazistości. W ten sposób literackie przedstawienia Barcelony stają się swoistego rodzaju zwierciadłem, w którym Katalończycy przeglądają się wraz ze swoimi oczekiwaniami, obawami, klęskami i triumfami.

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU
IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
UL. FREDRY 10, 61-701 POZNAŃ
www.press.amu.edu.pl
Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl
Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl
Wydanie I. Ark. wyd. 16,75. Ark. druk. 17,75.
DRUK I OPRAWA: UNI-DRUK, LUBOŃ, UL. PRZEMYSŁOWA 13