

DOUBLE CODING I ALTRES RELICTES POSTMODERNES
A LA NARRATIVA RIERIANA

Francesco Ardolino
Universitat de Barcelona

0. MINIMA TERMINOLOGICA

Fernando Valls comença la seva lectura, instantània però sagaç, de l'edició de *Cap al cel obert* just acabada d'aparèixer, amb aquests mots:

A hores d'ara no cal esmentar la postmodernitat ni cap altre recobriment teòric amb un llinatge més o menys distingit per tal d'explicar la darrera novel·la de Carme Riera, per bé que, tal com van les coses en aquests moments, tot sigui dit dolents i confosos, serà sens dubte objecte d'explicacions a quina més imaginativa i retorçada, de la mena d'aquelles en què el crític sovint posa més afany a retratar-se ell mateix que no pas a analitzar l'obra.

El fragment del text de Valls (2000: 301) em fa de pauta i de marc per aquest estudi. Afortunadament, la invectiva que he reproduït ha perdut en part el seu vigor en el moment mateix de ser publicada. No és un retret contra l'assagista ni un joc de paradoxes, sinó la constatació que el volum de Lluïsa Cotoner, on és inclosa aquella contribució, marca una primera fita en què els estudis rierians assumeixen una connotació científica i surten de l'oceà pastós i autoreferencial de la crítica militant.¹ El que sobretot m'interessa subratllar en aquelles frases, però, és la petició d'evitar unes generalitzacions temàtiques («postmodernitat» *et similia*) que donarien lloc a unes aproximacions defectuoses a la narrativa de Carme Riera, sigui a causa dels conceptes massa genèrics, sigui a causa d'unes lectures d'esquitllentes que fan servir els textos com a pretextos per bastir uns discursos ideològics, èticament lloables, però literàriament enganyívols. Així, doncs, m'apresso a especificar que el primer sintagma del títol del meu article remet a una estratègia narrativa molt clara: la presència d'elements que, més o menys amagats dins el text, grinyolen en el moment en què el lector en descobreix la seva natura diferent. La terminologia remet sense intermediaris als estudis de Charles Jencks (2002), segons el qual l'arquitectura postmoderna té una aparença híbrida — semblant al frontó del temple grec clàssic— i, respecte al seu precedent modernista,

¹ No és la meua intenció ofendre ningú: sóc ben conscient que ja hi havia hagut uns quants estudis acadèmics sobre la producció de l'autora, però es tractava de treballs pioners (d'altra banda, precisament per això, encara més meritoris) i aïllats que no podien traçar una tendència ni obrir un diàleg crític dins una exegètica inexistent. També cal esmentar, com a precursor immediat, el volum de Glenn *et aliae* (1999) que, tanmateix, paga la contradicció d'estar escrit en una llengua a la qual els textos de l'autora són traduïts en un percentatge mínim.

amplia el llenguatge en moltes direccions: el *double coding*, llavors, s'adreçaria alhora tant a l'home del carrer com a l'elit. Més enllà de la definició històrica (no ens confongui la data: és la dissetena edició de l'assaig de 1977, revisat per Jencks un any després), m'interessa citar una *mise au point* més tardana del mateix estudiós:

To this day I would define postmodernism as I did in 1978 as double coding — the combination of modern technique with something else (usually traditional building) in order for architecture to communicate with the public and a concerned minority, usually other architects. The point of this double coding was itself double. Modern architecture has failed to remain credible partly because it didn't communicate effectively with its ultimate user [...] and partly because it didn't make effective links with the city and the history. Thus the solution I perceived and defined as postmodern: an architecture that was professionally based and popular as well as one that was based on new techniques and old patterns. Double coding to simplify means both elite/popular and new/old and there are compelling reasons for these opposite pairings. (Jencks: 1991: 4)

Ara bé, en aplicar aquesta definició al camp literari, hom sol apostar per a l'argúcia, com fa Umberto Eco (1983) a la postilla a *El Nom de la Rosa* resseguint la idea que tot ja ha estat dit i que només es pot tornar a formular-lo sense amagar-ne les referències. En aquesta direcció caldrà col·locar les teoritzacions sobre la duplicitat irònica presentades per Linda Hutcheon² que, d'altra banda estira encara més el significat fins a utilitzar aquests postulats com a base per a una reflexió sobre la intertextualitat.³

En realitat, aquí empraré la fórmula amb una accepció menys desenvolupada perquè vull constrènyer-ne la funció a aquelles topades semàntiques que, dins la producció de Riera, no troben una solució acomodadora i produeixen en el lector un moment de desconcert al qual no pot evitar d'enfrontar-se. Amb la qual cosa, proposo un canvi d'ús respecte a una terminològica aplicada, fins ara, prevalentment des de la perspectiva de la recepció de l'obra, perquè trobo que seria imprecís simplificar el concepte reduint-lo als tòpics de l'hibridisme, l'ambigüïtat o la contradicció. Finalment, he d'avisar que, malgrat la generalització del títol de la meua contribució, limitaré l'anàlisi al cicle de les

² «By its doubly parodic, double coding (that is, as parodic of both modernism and something else), postmodernist architecture also allows for that which was rejected as uncontrollable and deceitful by both modernism's *Gesamtkünstler* and its "life-conditioner": that is ambiguity and irony» (Hutcheon 1988: 30).

³ ««Postmodern intertextuality is a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context» (Hutcheon 1988: 118). Per un resum sensat de la qüestió, vg. Ceserani 1997: 125-130.

tres novel·les rierianes publicades al llarg d'una desena d'anys a cavall entre el vell i el nou mil·lenni.⁴

1. MINIMA EXEMPLARIA

Començaré amb un petit record autobiogràfic de l'estiu de l'any 2000. A Siracusa, en el moment de preparar el discurs per a la cerimònia del Premi Vittorini que havia guanyat amb la versió italiana de *Dins el darrer blau*, Carme Riera m'assenyalava un fragment de la seva següent novel·la, *Cap al cel obert*. Concretament, em remetia a un episodi del capítol XXI, on té lloc la gran descripció dels plats que, al menjador de casa de la família Fortalesa, encara no han estat tastats:

Sobre dues llargues taules amb estovalles de fil brodades amb flors blaves, esperaven les viandes condimentades: les llagostes bullides, sobre safates enormes, tenien un color rosat que es repetia exacte en els vestits d'algunes noies, els xarnes sense espines conservaven els llocs grisos i havien estat composts altre pic decapitats, voltats de créixens tendres. Els *chaud-froids* de vedella i els pollastres rostits, de cuiros quasi daurats, encara guardaven la calor del forn perquè havien estat conservats dins grans greixoneres al bany maria fins al darrer moment. Els pernils de Westfàlia, els pastissos de fetge d'oca, els senyals trossets i cuinats a la mallorquina, amb fonoll i pebre, i d'altres llèpols crueltats, com la llengua amb tàperes i els cervells arrebosats, s'alineaven vora les plates amb amanides diverses, ous filats, gelatines i salses delicioses a més de *vol au vents* farcits de beixamel i, per exprés desig de Gabriel, hi havia també –encara que una mica dissimulada– una gran plata amb llesques de pa amb tomàtec i pernil, el plat que a Catalunya s'havia acostumat a prendre per esmorzar i ara li abellia que aparegués també en el bufet entre d'altre exquisitats internacionals. A banda i banda de les taules, immenses soperes de plata treballada per excel·lents orfebres anglesos servien alhora per adornar-les i donar cabuda al delicadíssim consomé de tortuga que era l'especialitat del cuiner.

(CCO: 230-231)

De fet, es tracta d'un homenatge –integrat com un trencaclosques dins el text– a *El Guepard* de Tomasi de Lampedusa, obra de la qual Riera és una apassionada lectora. El citaré en la versió de Llorenç Villalonga:

Pel davant dels canelobres i dels fruiters de cinc pisos amb piràmides de *dolci di riposto* mai consumits, s'estenia la monòtona opulència de les *tables à thé* dels grans balls: les llagostes color de coral, els *chaud-froids* de vedella semblants a la cera, els llobarros immersos dins les seves salses, els indiots daurats per la calor

⁴ Les citacions d'aquestes novel·les les faré sempre de les primeres edicions: C. Riera, *Dins el darrer blau*, Barcelona, Destino, 1994 (DDB); Id., *Cap al cel obert*, Barcelona, Destino, 2000 (CCO); Id., *La meitat de l'ànima*, Barcelona, Proa, 2004 (MDA).

dels forns, els pastissos de fetge rosat sota les cuirasses de gelatina, les becades decorades amb les seves pròpies vísceres, les galantines irisades de mareperla i altres cruels i colorides delícies. Als extrems de les taules, dues monumentals soperes de plata contenien el *consommé* ambre cremat.

(*El Guepard*, part sexta)

La relació és complicada: la inserció d'un altre joc referencial –amb la importació «ideològica», per part de Gabriel, del pa amb tomàquet– la fa encara més difícil. Tanmateix, la connexió no esdevé inaccessible i es podria imaginar que, un dia o l'altre, algun estudiós la rescatés de l'oblit. Vull dir que l'estratègia textual no va en la direcció d'un *cupio dissolvi*, sinó, al contrari, en el manteniment d'un lligam que instaura un altre grau de lectura.⁵

Passem a un segon exemple, tret de *Dins el darrer blau*. Al VII capítol de la tercera part del llibre –poc abans del final en què es precipiten tots els elements escampats al llarg del volum amb la resolució tràgica de la història– és dibuixat un retrat oval de la viuda Sampol que ocupa gairebé tot l'espai narratiu. Amb una meravellosa retrospectiva amb càmera lenta, el lector en ressegueix la biografia fins als seus nadals obscurs i incestuosos. Tot i això, el relat de la vida torna el personatge encara més evanescent: si per un costat la seva figura, encara que aparegui com a epifenomènica, resulta ser de fet el coagulant indispensable d'unes vicissituds col·lectives; per l'altre costat, la seva existència és marcadament literària i fictícia. A més a més, aquestes característiques són reforçades per la «Nota de l'autora» posada al final del llibre:

No cal esmentar, em sembla, que l'aparició de João Peres és fabulada i que la seva arribada a Mallorca serveix de desencadenament. De la mateixa manera, he inventat diversos personatges que mai no existiren com Blanca Maria Pires, la dama portuguesa que procedeix de fonts literàries prou manifestes que no val la pena explicar. Ja ho farà algun crític i esper que el treball sigui lluit.

(DDB: 430)

Caldria estudiar més a fons la funció dels paratextos a la globalitat de la producció de Riera i la manera com interactuen amb la resta de la narració.⁶ Sigui com sigui, vull assenyalar que, en aquest cas, ens trobem en un esgló més amunt respecte al de l'exemple precedent: a banda d'un canvi d'estil més pronunciat dins la narració, aquí trobem una invitació explícita a la recerca de les fonts. Desgraciadament, pel que fa a la

⁵ De pas remarcaré que, entre les moltes picades d'ullet que l'autora fa al Príncep de Lampedusa n'hi ha una a *Dins el darrer blau*, quan, durant l'interrogatori de Gabriel Valls, el fiscal insisteix a preguntar-li si és jueu: «El reu s'encara amb el fiscal. Li aguanta la mirada que pretén ser de guepard, però que només aconsegueix ser de geneta».

⁶ Les anàlisis que se n'han fet són lligades a textos concrets i, en particular, al pròleg d'*Epitèlis tendríssims*, com ara Cotoner 2010.

recepció crítica, la resposta no ha canviat gaire: si algun lector ha enregistrat el préstec de Lampedusa ha estat només per un suggeriment meu;⁷ si el nom de Gracia Mendez Nassi ha estat desvelat és degut a la iniciativa de Lluïsa Julià (2009: 51) que ha obtingut, directament de Carme Riera, la informació sobre «a senhora», escriptora portuguesa, jueva i protectora de jueus que visqué al llarg del segle XVI. Cal dir que també hi ha hagut qui ha amagat la ignorància amb l'arrogància i, en lloc d'admetre sincerament els propis desconeixements, en carrega la responsabilitat a l'autora:

En l'epíleg de *Dins el darrer blau*, Riera explica els esdeveniments reals de què ha partit per escriure la novel·la (com fan sovint els autors que cultiven la novel·la històrica), exposa el procés que ha seguit i que se li ha imposat en la manipulació i l'organització del material històric i literari (tant pel que fa a l'acció com als personatges) i indica fins i tot una possibilitat de lluïment crític (l'estudi de les fonts literàries manifestes –tot i que no confirma quines són– que hi ha al darrere del personatge de Blanca Maria Pires). (Real 1994: 124)

No pretenc posar el dit a la nafra i evidenciar les miopies d'una exegesi salvatge, perquè la meua intenció és centrar-me en els mecanismes amb els quals el text s'adreça al lector demanant-li, de manera més o menys explícita, una reacció. Aleshores, haurem de convenir que aquesta segona provocació rieriana prenia en consideració, com a interlocutors, només uns especialistes, i no s'estenia a un públic genèric.

Passem al tercer exemple i tornem a *Cap al cel obert*. Entre els llibres que Casadevall ha publicat a Barcelona, n'hi ha un amb un títol si més no sorprenent: *Martina Nabratilova o el corsario de Estambul*. Davant d'aquesta notícia, enmig d'altres volums *per se* insignificants (per ésser exactes, entre les *Poesías Patrióticas* fins a l'«opuscle en llengua vernacle» *Flors i violes*), qui llegeix no pot quedar-se indiferent. Per què aquest canvi de to? O, més ben dit, quins valors vehicula una espia textual tan patent de reformulació del pacte narratiu? De les dues una: o funciona com una distracció per allunyar la participació massa directa del lector o, al revés, pretén imposar una credibilitat absoluta respecte a un text que es torna així absolutista i centrípet. Trobo una comparació aclaridora d'aquesta segona hipòtesi dins *El pèndol de Foucault* d'Umberto Eco, quan els tres protagonistes, fent servir un ordinador que per a nosaltres ja pertany a la prehistòria de la informàtica, munten el seu «Pla», és a dir, agafen unes quantes informacions d'uns fulls escampats pel terra per randomitzar-les:

Em vaig ajupir i vaig recollir:

⁷ Així Natale Tedesco, que el dia 8 de novembre de 2000, en el marc de la Jornada «Carme Riera», va pronunciar un discurs d'elogi que ha quedat inèdit, però del qual tinc el text mecanoscrit.

–Josep d'Arimatea porta el Graal a França.
 –Perfecte, entrat. Segueixi.
 –Segons la tradició templera, Guifreu de Bouillon constitueix a Jerusalem el Gran Priorat de Sió. Debussy era un Rosa-Creu.
 –Perdonin –va dir Diotallevi–, però caldria també entrar alguna dada neutra, com per exemple que el coala viu a Austràlia o que Papin inventa l'olla a pressió.
 –Minnie és la promesa de Mickey Mouse –vaig suggerir.
 –No exagerem.
 –Que sí, exagerem. Si comencem a admetre la possibilitat que hi hagi encara que sigui només una dada, en tot l'univers, que no reveli alguna cosa diferent, ja estarem fora del pensament hermètic.
 –És veritat. Vinga, doncs, Minnie. I si em permet, hi posaré una dada fonamental: els Templers sempre hi tenen a veure.
 –Això, no cal dir-ho –va confirmar Diotallevi.
 (El Pèndol de Foucault, capítol 65. Trad. d'Antoni Vicens)

No m'allunyaré de la segona novel·la d'Eco, perquè allà es presenta una altra qüestió que toca la narrativa rieriana. Naturalment, aquesta proximitat no és pas casual: tots dos escriptors treballen amb un material informe –allò que a la lingüística hjemsleviana s'anomena «matèria del contingut»– molt semblant, atès que tant en la creació de l'un com de l'altra hi ha, subjacent i aplicat a la relació realitat/ficció, la teoria del complot com a constant narrativa.

Havia tornat a veure Belbo l'endemà al matí.
 –Ahir vam escriure una bona pàgina de fulletó –li havia dit–. Però potser, si volem fer un Pla creïble, hauríem de quedar-nos més enganxats a la realitat.
 –Quina realitat? –m'havia preguntat–. Potser és només el fulletó el que ens dona la veritable mesura de la realitat. Ens han enganyat.
 –Qui?
 –Ens han fet creure que d'una banda hi ha el gran art, el que representa personatges típics en circumstàncies típiques, i de l'altra la novel·la de fulletó, que conta sobre personatges atípiques en circumstàncies atípiques. Pensava que un veritable dandi mai no hauria fet l'amor amb Scarlett O'Hara ni amb Constance Bonacieux, o amb la Perla de Labuan. Jo amb les novel·les de fulletó hi jugava, per passejar una mica fora de la vida. Ens donaven seguretat, perquè proposaven allò que mai no podia abastar. I en canvi no.
 –No?
 –No. Tenia raó Proust: la vida queda més ben representada per la música dolenta que per una Missa Solemnis. L'art se'ns emporta i ens tranquil·litza, ens fa veure el món com els artistes voldrien que fos. El fulletó fingeix d'anar de verbes, però després et fa veure el món tal com és, o almenys com serà. Les dones s'assemblen més a Milady que a Madame Bovary. Fu Manxú és més vertader que Nathan el Savi, i la Història s'assembla més a la que conta Sue que a la que va projectar Hegel. Shakespeare, Melville, Balzac i Dostoievski van fer literatura de fulletó. El que va passar de debò és que van contar aquesta classe de novel·les anticipadament.
 (El Pèndol de Foucault, capítol 97. Trad. d'Antoni Vicens)

Fins aquí Eco, que juga amb els vasos comunicants de la novel·la i l'assaig, i posa a la boca dels seus personatges consideracions que formen part de la seva teoria semiòtica.⁸ El parangó «fulletó/gran novel·la» ens permet traslladar aquestes idees a *Cap al cel obert*, perquè a la categoria del gènere literari hi ha un dels punts que més dificulten la interpretació de la narrativa de Carme Riera.

El 2003, l'escriptora Angela Bianchini va presentar, a Roma, la versió italiana de la novel·la (*Verso il cielo aperto*, Fazi). Algunes setmanes més tard, en va escriure una ressenya per al suplement literari de *La Stampa*, i la conclouïa amb l'intent de definir el «modo molto particolare in cui Carme Riera adopera o, forse sarebbe più giusto dire, addirittura manipola la Storia»:

Rifiuterei di definire *Dove finisce il blu* e *Verso il cielo aperto* come semplici *feuilleton* con il termine *folletín*, versione del romanzo popolare che si propagò in Spagna (passando poi all'America Latina) già ai tempi della nascita del *feuilleton* francese. E, in questo caso, avvicinerei l'opera di Carme Riera a quella particolare versione della Storia che fu prediletta dal grande scrittore ottocentesco Pérez Galdos, nei suoi *Episodios nacionales*: anche lì le vicende storiche sono alleggerite, inventate e godute fino a liberarsi spesse volte verso un grande cielo. (Bianchini 2003)

En aquesta ambigüitat entre *feuilleton* i *folletín* s'esplaia *Cap al cel obert*. En la confusió de gèneres produïda per acumulacions i juxtaposicions successives rau la força de *Dins el darrer blau*. Deixar aquest aspecte en un segon pla i reclamar una novel·la historicista (no pas històrica) és, senzillament, caure en la il·lusió del *trompe-l'oeil* que l'autora ha preparat. La incomprensió era evident ja en la recepció de la primera de les dues obres. Torno a citar Neus Real (1994: 124):

La sensació de gratuïtat i el trencament del ritme narratiu que produeix aquesta acumulació dificulta una lectura prou extensa, té un efecte de distanciament en el lector poc interessat en els *culebrons* i resta credibilitat a la narració, que altrament hauria estat prou aconseguida. De fet, hom acaba tenint la sospita que un dels problemes fonamentals d'aquesta novel·la històrica és que vol ésser altres novel·les i contes alhora, o si més no demostrar que domina els mecanismes de modalitats narratives diferents.

L'estudiosa ha caigut en el parany d'una falsa perspectiva –en això podem compadir-la atès que és víctima de la credulitat en les paraules de la novel·lista–, tot i que, com a mínim, demostra que tenia una intuïció –una «sospita», diu ella– vàlida per capgirar el

⁸ Una correspondència significativa, en forma de tractat, del diàleg que he reproduït és al capítol final d'Eco 1997. D'altra banda, l'última novel·la publicada per l'escriptor italià, *El cementiri de Praga*, és la *mise en scène* de l'operació literària que es troba darrere la delirant «descoberta» dels *Protocols de Sion*.

seu comentari. Però l'historicisme mal parit és un llast que deixa seqüeles massa profundes i l'anàlisi no surt dels seus plantejaments teleològics.⁹

En el cas de *Cap al cel obert*, aquest posicionament apriorístic és del tot diàfan també en altres exegetes: «The novel provokes questions about issues of authority and appropriation, about the right to represent and speak for the Other». On és fàcil reconèixer que els prejudicis ideològics han ofuscat el comentari de la ressenyadora, fins al punt que ens costa creure que estem parlant del mateix llibre. Tornem a Eco: «el fulletó fingeix d'amor de verbes, però després et fa veure el món tal com és». Kathleen M. Glenn (2002: 347-348) no ho sap o no ho entén, i per això afirma que:

Its chapter, corresponding to the installments of the feuilleton, tend to surprise endings and improbable episodes especially those involving the Parkers; most of the characters are one-dimensional and they are often grouped in antithetical pairs.

2. UNA TRILOGIA MANCADA?

Els tres exemples que he presentat serien suficient per configurar una escala de valors, però em queda una altra situació emblemàtica, si bé sobrepassa allò que, segons l'accepció tan estricta que he volgut donar a la terminologia, he considerat com a *double coding*. Passem a *La meitat de l'ànima*, tot just a les primeres pàgines. Després d'haver-nos presentat, amb una objectivitat encara no dubtosa, l'escena d'una dona a punt de baixar d'un tren l'any 1959, apareix la primera intrusió del jo narrador: «potser no em cal perdre ni una ratlla a descriure l'olor empudegada del sofre cremat, les marquesines plenes d'esclètxes». El joc entre autora-demiürga i personatge va encara més enllà, i les dues realitats semblen no coincidir, com si hom volgués ressaltar aquella zona incontrolada que és el tema principal del volum: «Ignor si l'andana és buida o plena [...] Si l'andana és buida, la dona camina arrossegant a estones la maleta, d'altres es detura uns moments per canviar-la de mà. Si l'andana és plena, intenta obrir-se camí sense parar».

⁹ Totes les objeccions que pugui fer a la lectura de Real no són res en comparació a les que es mereixerien les frases següents de Ferrer i Mayans (1996: 123): «La dimensió històrica i la dimensió novel·lesca s'ajusten amb massa precarietat. La complexitat dels personatges, llur matriu de caràcter i experiències, se supedita al seu paper en la trama, i no se'ls endevina gens de consistència o solidesa independentment d'aquesta. Els efectes d'això són clars: el lector no pot en cap moment jutjar els protagonistes de la novel·la, ni anticipar-ne el comportament al llarg de les successives inflexions argumentals, i es veu privat, en conseqüència, de la realització de l'expectativa més elemental que ofereix, a priori, una novel·la: la possibilitat d'emmirallar-s'hi». En fi, una cosa és la idiosincràsia que un lector pot tenir respecte a un text, una altra la capacitat de donar un judici sensat i ponderat: els exabruptes no tenen lloc dins el debat crític, i per això és inútil malgastar el temps per rebatre'ls.

La primera dada que extraiem d'aquests fragments és la incertesa –i el text sembla tenir algun punt de contacte amb l'incipit de *Si una nit d'hiver un viatger...* d'Italo Calvino–, però el tancament d'aquests paràgrafs inicials ens catapulta en una *mise en abime* que, tot i ser encara misteriosa, basteix una *correspondance* entre la veu narradora i el personatge principal:

Aquesta estació no està situada a cap ciutat del nord d'Europa, on el sol nial fa vida de convalescent, es lleva tard i es colga havent dinat. Aquí, si alguna cosa sobra és llum. Però ara és de nit, més enllà de les deu toques, com ella ha pogut comprovar en el seu rellotge i jo en el meu, i per això no tenc altre remei que deixar d'escriure, recollir els meus estris i preparar-me, tal com demana la veu que anuncia –entre el xerric de la frenada de l'express– el nom de Portbou.

(MDA: 10-11)

Comptat i debatut, *La meitat de l'ànima* és una gegantina *mise en abime* on la recerca de la identitat de la mare de l'autora es mou en un terreny narratiu movedís en què les constants de referència que el lector té sobre l'escriptora real (i recordem que, malgrat la identificació amb Carme Riera, la narradora del llibre és personatge anònim) entren en xoc amb les informacions que procedeixen de la novel·la. O més ben dit, la ficció envolta, embolica, à *la manière* d'una instal·lació de Christo, la realitat, en deixa entreveure la fesomia, però en desdibuixa els detalls. Amb la qual cosa, malgrat que en un primer moment el *double coding* podia semblar encara funcional en el seu estat primigeni, de fet ha posat en marxa un mecanisme que ja no requereix el reconeixement d'una fractura textual —amb uns elements visiblement fora de lloc—, sinó que porta a una alternança entre els dos plans narratius.

És aquí on s'observa la línia de demarcació que separa aquesta novel·la de les dues anteriors: si n'analitzéssim l'estructura formal i els continguts, la diferència esdevindria abismal. Malgrat la navalla d'Occam, defenso la presència d'aquest text en la meua anàlisi per dues raons: primer, perquè, arran de la publicació de *Cap al cel obert*, s'havia creat una expectativa respecte a un tercer llibre que tanqués el cicle; i, segon, perquè, no obstant l'allunyament de l'última obra en qüestió, els tres volums tenen algunes connexions o, més ben dit, un soroll de fons que manté oberta, entre ells, una mena de comunicació transitiva.¹⁰

¹⁰ Em sembla que l'ambigüïtat de la meua posició és ben reflectida en la contribució de Julià (2010), que dedica un subcapítol a «La trilogia» sense parlar concretament de cap unitat en les tres novel·les. Altrament, cal tenir en compte un article-entrevista aparegut després de la presentació de la segona novel·la on la periodista (Olesti 2000), evidentment recollint un suggeriment de l'autora, diu: «aunque no lo afirma con rotundidad, con *Cap al cel obert*, Riera parece haber puesto punto y final a sus incursiones en la suerte de los descendientes de los judíos de Mallorca».

Potser la primer qüestió, la de l'expectativa, es pot plantejar encarant-se amb el final de la segona novel·la. Recordem-ho: Maria és condemnada al garrot, però la seva mort no té lloc dins les planes del llibre. Si Maria se salva, com deixa intuir el capítol final afegit («I un epíleg prescindible»), hi ha una continuïtat de la història. Però això significaria justificar aquest afegit i elevar-lo a *Deus ex machina* de la narració. No és molt més senzill constatar que l'epíleg reproduceix una manipulació i una distorsió semblants a les del relat del capità Harts al començament de *Dins el darrer blau*? En aquesta novel·la, el conte que havia estat marc i motor de la resta de la narració és desacreditat a les darreres pàgines; en *Cap al cel obert*, el final feliç té tot l'aspecte de ser una falsa concessió que l'autora, amb un esguard mofeta, fa als seus lectors. Sense exasperar els esquematismes i sense insistir en una simetria forçada,¹¹ aquesta lectura permet llegir les dues obres com un díptic format per dos miralls que capturen i es reboten les imatges que els passen davant. I *La meitat de l'ànima* hi pot transitar, fugaçment, al mig.

Més complicada sembla ser l'altra conjectura que presento, perquè, per no deixar la idea d'un *humus* compartit en una vaguetat intuïtiva, cal demostrar-ne la concreció segons unes línies o tendències internes a totes tres obres. A banda de detalls que es repeteixen i que es presenten més aviat com uns tics d'autora, o com uns *Leitmotiven* que insisteixen en tota la producció rieriana, crec que el *fil rouge* que lliga els tres volums es troba en la figura del traïdor.

Costura, a *Dins el darrer blau*, brandeix la ploma com una espasa amb una preparació que definiria com a freudianament inquietant: si l'allò sinistre espanta per la seva similitud –i no pas per la seva diferència–, el procés de redacció de les notes del delator entra en contacte amb la mateixa metaescriptura que domina l'univers rierià, ple de capgiraments, reticències i secrets:

Emparant-se en l'insomni, Costura esmicolava ara tots aquells fets que el confés només coneixia a mitges, sense saber com havia de relatar-los-hi per escrit i si calia apuntar-ho tot, tal com el seu cosí li ho explicà, o podia limitar-se a una versió resumida [...]

(DDB: 58)

¹¹ I sense donar gaire credibilitat a les paraules de l'escriptora. Fa temps que Carme Riera explica que va ser la seva agent literària, Carme Balcells, qui, després d'haver plorat amb la lectura del llibre, li va demanar que hi afegís una conclusió positiva. D'acord, però, encara que donéssim per bona aquesta «història» –tot sabent que forma part d'un seguit d'anècdotes que Riera ha anat construint al voltant de la seva activitat literària–, això no faria més que remarcar l'aspecte postís del contrafinal de la novel·la.

El personatge organitza mentalment el seu *scriptorium* tal com farà, físicament, Àngela a *Cap al cel obert*, quan encara escriu *en travesti*, enamorada només de la seva actitud de redactora d'epísoles: «Sempre feia el mateix: abans d'asseure's davant del canterano escriptori comprovava que havia amuntegat suficient paper i que la ploma lliscava fina».

Àngela retarda l'acció amb un seguit de gestos i d'actituds gairebé supersticioses, i tot el capítol és una meravellosa introducció a l'art de redactar cartes al segle XIX, amb un èmfasi en la dimensió òptica que comença amb la idea de la multiplicació dels miralls, passa per la reiteració dels verbs *veure* i *mirar* (amb una inflexió important i reveladora en l'alexandrí posat a començament d'un paràgraf, «només em miro en tu, només a tu vull veure», molt remarcable en una novel·la on sobreabunda l'expressió «amb els ulls clucs») i s'esplaia en una hipotiposi de l'escriptura:

Et busco en els traços de la teva cal·ligrafia, persegueixo amb els meus dits la forma que la teva mà ha donat a cada una de les lletres, intentant trobar el misteri de la teva persona, senyes que fins i tot tu desconeixes de tu mateixa.

(CCO: 23-24)

On subratllaria també les *senyes* que remetent a uns «signes» que caldrà desxifrar. A més a més, la carta s'acaba amb un regust neoplatònic, en invocar la unió andrògina dels dos enamorats que posaria fi a la necessitat d'escriure. Ara bé, aquest darrer aspecte pot semblar del tot secundari, tan sols un reforçament al clima (quasi) *fin de siècle* al qual pertany aquesta epístola amorosa, però hi ha alguna cosa més. En l'intercanvi entre Maria i Àngela, la primera recita el paper de la pròpia germana i la segona el del propi germà. L'«amazona experta», l'«àngel rebel» té la mà trencada en l'art de la seducció i alhora es disfressa escènicaament en home:

No havia ella representat la figura d'un gentilhome en un auto sacramental de Calderón? I no li havien dit que al teatre de Shakespeare els nois feien de dama jove perquè a les dones els estava prohibit de sortir a escena? I no podia ser considerat en aquests moments el seu un cas semblant?

(CCO: 28)

Llavors, si Maria ocupa a poc a poc la funció d'una *figura Christi* declinada al femení, quin és el rol representat per Àngela? Àngela és la traïdora, però de fet no ho és gaire. El complot, per la part que li pertoca, és molt relatiu: primer, és ella qui es considera traïda per Maria; segon, el seu prometatge l'allunya del centre de tensions de

la trama; i tercer, tot i que es fa manifesta la seva responsabilitat respecte als incidents del sopar, les conseqüències són mínimes si les comparem amb la resta dels esdeveniments. Àngela es configura com un reflex esbiaixat de Blanca Maria Pires que, amb un capbussament ideològic massa marcat per no ser notat, ja manifestava una mena de síndrome de Tirèstias:

Lamentà, com algunes altres vegades al llarg de la seva vida, davant situacions difícils, no haver nascut home, malgrat que de seguida se'n penedí, perquè se sentia orgullosa de la seva persona femenina. Més aviat el que li haguera agradat hauria estat poder transformar-se momentàniament en mascle, per resoldre aquell afer amb més facilitat. A estones s'imaginava, disfressada de cavaller, com aquelles agosarades venjadores del seu honor, que protagonitzaven moltes de les novel·les que llegí en joveneta, negociant amb l'Inquisidor amb fermesa fins a aconseguir alliberar els seus amics.

(DDB: 368)

El rebuig de Àngela envers Maria no deu tenir a la base també el fracàs de les negociacions –vull dir, del diàleg– que la primera intenta establir amb Parker? En fi, és com si Àngela fes de *donna schermo* cap a on s'adreça l'ull acusador dels lectors mentre el complot s'està portant a terme en un pla socioeconòmic molt més vast.

La traïció, en canvi, esdevé el centre argumental de *La meitat de l'ànima*, però la seva explicació forma part de la resposta que la narradora no pot oferir-nos. En el fons de la representació d'un amor extraconjugal durant la dècada dels cinquanta, ressalta la figura de Camus, i la seva paternitat no assumida és moralment negada per part dels testimonis que queden en vida. Les indagacions de la narradora sobre la seva mare, en part filològiques i en part detectivesques, la porten a sospitar una altra traïció, aquest cop política, de la qual ella seria o responsable o víctima (i en el darrer cas els indicis es multiplicarien). Que és com dir que el tema que vehiculava i donava el desenllaç definitiu a les històries de les primeres dues novel·les en aquest llibre es converteix, ontològicament, en la història mateixa, amanida amb les reflexions pertinents. Ha caigut el vel de Maia: la sensació d'angoixa que transita per les pàgines de *Dins el darrer blau* i *Cap al cel obert* és, aquí, lliurada en el seu estat més pur: *La meitat de l'ànima* es reflecteix sobre si mateixa perquè interroga, amb la seva escriptura, l'acte d'escriure i de llegir, de produir i d'interpretar. Una gran metàfora assimilable, em sembla, a la *nouvelle* de Robert Coover *Spanking the maid*, on les abjeccions sàdiques a les quals l'home sotmet la «donzella»¹² el deixen cada dia més prostrat, i així ens proposa, amb

¹² No hi ha edició catalana del llibre; la versió castellana es titula *Azotando a la doncella*.

un postmodernisme sofert, una mena de *tableau vivant* que exemplifica la relació entre autor i text.

3. CONCLUSIONS

No he volgut passar per alt les diferències que els tres textos trameten. Fins i tot en la qüestió de l'estil, les primeres dues obres marquen unes pautes mimètiques que oscil·len entre la voluntat de construir un discurs fidedigne i la ironia de mirar el llenguatge d'una manera distant i lúdica. Si els indicis del capità Harts, al començament de *Dins el darrer blau*, es basen essencialment en els perfums i si João Peres (ell també amb els ulls clucs!) intenta orientar-se gràcies a les seves capacitats olfactives, *Cap al cel obert* té descripcions i descripcions fonamentades en la panèstesia –i n'hi ha prou amb assenyalar el record que Maria grava a la memòria de la seva Mallorca nativa al capítol v. *La meitat de l'ànima*, tot i deixar espai a alguns dels *colores* típics de l'escriptora, els ha de limitar a la categoria d'ornament secundari.

Però hi ha un aspecte que, si fa no fa, es manté sòlid i fundacional al llarg de les tres novel·les, i és allò que Margalida Pons ha anomenat, en una intervenció pública, la natura palimpsestica de l'escriptura de Carme Riera.¹³ Certament, la fórmula és vàlida per tota l'obra de l'autora, però a la trilogia té unes característiques específiques. Ho assenyalaré amb tres exemples més, que gairebé no necessiten explicació. A *Dins el darrer blau*, sen Boiet, agonitzant, pronuncia aquests mots: «*Robat... unces... assassins... Virrei... m'acús... Justícia... Deman perdó... pecats... Inquisidor*». I els homes del Virrei instiguen Rafel Onofre, vestit de frare, a interpretar-ho. A *Cap al cel obert* és Maria qui rep la confessió balbucejada del seu marit: «*artes... ers... or... al...*». I, finalment, tota l'estructura de *La meitat de l'ànima* és abocada al desxiframent de les cartes de Cecília Balaguer. Que és com dir que, a la gran narrativa de Carme Riera, la veritat és el text d'un manuscrit gratat en el qual s'han juxtaposat estrats i estrats d'escriptura que retarden, dificulten o impedeixen el coneixement i la restitució de la lliçó originària.

¹³ Es tractava d'una ponència dins la *I Jornada sobre l'obra de creació de Carme Riera. Carme Riera, el subjecte de la seducció* que va tenir lloc a la Universitat de Barcelona el 26 de novembre de 2010.

Referències

- BIANCHINI, Angela (2003). «Da Majorca l'eroina è salita fra le nuvole». *La Stampa* (supl. «Tuttolibri»), 5 d'abril.
- CESERANI, Remo. (1997). *Raccontare il postmoderno*. Torí: Bollati Boringhieri.
- COTONER, Lluïsa. (2010). «Ironía y autotraducción: de *Epitelis tendríssims* a *El hotel de los cuentos y otros relatos neuróticos* de Carme Riera». *Quaderns: Revista de Traducció*. 17. 115-129.
- ECO, Umberto. (1983). «Postille a *Il Nome della Rosa*». Alfabetà. 49. juny. 19-22.
- (1997). *Sis passejades pels boscos de la ficció*. Barcelona: Destino.
- FERRER I MAYANS Vicent. (1996). «Carme Riera. *Dins el darrer blau*». *Revista de Catalunya*. 104. febrer. 122-124.
- GLENN, Kathleen M., SERVODIDIO, Mirella, VÁSQUEZ, Mary S., (1999). *Moveable Margins. The Narrative Art of Carme Riera*. London: Associated University Presses.
- GLENN, Kathleen M. (2002). «Carme Riera. *Por el cielo y más allá*». *Anales de la literatura española contemporánea*. 27/2. 347-348.
- HUTCHEON, Linda. (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge.
- JENCKS, CHARLES (2002). *The New Paradigm in Architecture. The Language of Post-Modernism*. New Haven & London: Yale University Press. [1977]
- JENCKS, CHARLES (1991). «Postmodern vs. Late-Modern». A: Ingebord HOESTEREY, *Zeitgeist in Babel. The Post-Modernist Controversy*. Bloomington & Indianapolis: Indian University Press. 4-21.
- JULIÀ, Lluïsa (2009). *Carme Riera (Retrats)*. 16). Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- OLESTI, Isabel. (2000) «Carme Riera retoma la historia de los judíos conversos de Mallorca en *Cap al cel obert*». *El País* («Catalunya»). 24 març.
- REAL, Neus (1994). «Carme Riera. *Dins el darrer blau*». *Els Marges*. 51. 122-125.
- VALLS, Fernando (2000). «Primera lectura de *Cap al cel obert*». A: Lluïsa COTONER. *El Mirall i la Màscara*. Barcelona: Destino. 301-314.