

ELS MOTIUS FANTÀSTICS
EN LES NARRACIONS D'ELVIRA A. LEWI:
ELS HABITANTS DEL PIS 200
O EL TRENCACLOSQUES
DE LA MODERNITAT*

1. PRESENTACIÓ

Elvira Augusta Lewi va publicar l'any 1936 *Els habitants del pis 200*,¹ el seu segon i darrer llibre. Després de la Guerra Civil, ella i la seva obra van caure en l'oblit de la llarga nit franquista i la breu alba de la Transició. Fins fa molts pocs anys no era tractada a les monografies de referència.² En el present article s'analitzaran tres de les seves narracions rescatades del recull esmentat. La tria ha estat determinada per la presència de motius fantàstics, que convergeixen de forma diversa amb la pluralitat tematicoformal de les peces. En concret, es tracta de: «Quan la mort s'enamora», «L'extraordinari Pau» i «L'home de cristall». A partir de la possible influència estètica i ideològica

* Voldria dedicar aquest treball a Isabel Baubí. Una versió inicial de l'estudi va ser presentada en el marc del I Congrés Internacional «Gènere i Modernitat a la Catalunya contemporània: escriptors republicanes», que es va celebrar el 25 i 26 d'octubre de 2007 a la Universitat Autònoma de Barcelona, amb motiu del centenari de Maria Teresa Vernet. N'està prevista la publicació en línia (juntament amb la resta de comunicacions presentades) a cura de Neus Real.

1. Les cites extretes d'aquesta obra duran solament el número de la pàgina entre parèntesi, a diferència de la resta de cites que segueixen el sistema autor(a)-any.

2. La monografia que, des de la seva mateixa aparició, circulava en l'àmbit universitari com a llibre de referència quasi ineludible sobre l'escriptura de dona en la literatura catalana del segle xx, *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)* (1990), d'Anne Charlon, no esmenta ni una sola vegada Lewi (ho signa també Real [2006: 9]). Afortunadament, d'altres treballs més recents han ratllat considerablement la situació.

de diferents moviments i corrents artístics en l'elaboració del conjunt, es posaran sobre la taula les possibles significacions dels textos, tenint molt en compte la posició literària del subjecte femení i el tret de la modernitat, com un element significatiu més en l'entramat textual dels contes de Lewi. Sigui com sigui, aquest estudi no té la pretensió d'oferir una anàlisi global i completa dels contes de l'autora amb presència del fantàstic, ans al contrari, vol ser una aportació que contribueixi al debat sobre la qüestió.

2. «QUAN LA MORT S'ENAMORA»

El segon conte del recull constitueix probablement la narració més rica i reeixida del conjunt. Per aquest motiu, encapçala l'anàlisi i li serà dedicat més espai que a la resta de contes.³ La metgessa que el narra decideix suïcidar-se a causa del tedi existencial d'una etapa de maduresa frustrada per les exigències socials cap a les dones. A partir d'un cert moment de la narració, entrellaçat amb els desencadenants i el tràgic final, flueix un discurs que podríem qualificar inicialment d'«autoexculpatori» i que s'inscriu dins la narrativa fantàstica per la presència d'un element sobrenatural: la personificació de la Mort, enamorada justament de la protagonista.

La qüestió del gènere pren un relleu especial pel fet que la Mort, en català, és un mot femení, i que habitualment la seva representació icònica en el domini romànic s'ha realitzat a través de la visualització d'una «dama» amb una dalla. Aquesta consideració podria fer pensar en un desig lèsbic reprimat i insatisfet per part de la narradora, idea que faria les delícies interpretatives dels teòrics psicoanalítics de la literatura. Tanmateix, en aquestes ratlles prefereixo basar-me en el bilingüisme de Lewi per aclarir la qüestió: en alemany, la Mort, *der Tod*, és un mot masculí. A més, tal com argumenta Karl Guthke en el seu magnífic estudi sobre la iconografia i la representació genèrica de

3. En aquest sentit, resulta un encert (més) per part de Martínez-Gil la tria d'aquest conte de Lewi per a l'antologia que va editar fa un parell d'anys, *Els altres mons de la literatura catalana* (2004).

la Mort en l'art, *The Gender of Death* (1999), aquesta se sol presentar en gèneres o visualitzacions sexuals prou diverses, amb uns patrons determinats per cada cultura malgrat que existeixen excepcions de gènere a un context historicocultural específic. En el cas alemany aquest patró és certament el masculí.⁴ Lewi adopta un personatge de sexe equívoc al principi, una entitat incorpòria designada com la mort i pronominalitzada en un «ella» expressament col·locat entre cometes: «Ella» em veia de moment impossible d'endur-se'm en [sic]» (30). Posteriorment, la Mort s'encarna en un dels professors de la Facultat de Medicina, cosa que provoca un xoc de gèneres quan s'acosta el final de la narració: «I el meu nou enamorat, la mort vull dir [...]» (33). Al darrer paràgraf la masculinitat de la Mort s'imposa quan té lloc la relació eròtica plena: El darrer bes d'ell, aquest cop sense cometes de cap tipus: «I amb ell vaig fugir» (33). És a dir, l'única via que té la narradora per definir el seu desig és l'heterosexualitat, fonamentada en el subjacent masculí alemany per designar la Mort.

L'art constitueix igualment un rerefons de la trama narrativa de «Quan la mort s'enamora». De fet, es troba subjacent en l'episodi final protagonitzat pel suposat personatge que encarna la Mort, el professor Mateu: el salvament d'un estudiant del suïcidí. Segons raona la narradora, això compromet la finalitat mateixa de la Mort, que consisteix a conduir els mortals a l'Altre Món. És a dir, la Mort perd el seu caràcter teleològic intrínsec i esdevé un paral·lel de l'art en la seva concepció ateleològica, l'Art per l'Art. D'aquesta manera, la manca de sentit pràctic, de practicitat, agermana la mort, l'art i la narradora protagonista en un triangle d'alliberament total respecte a la prosaica existència en què es troba immersa la jove, aclaparada pels rigors quotidians de la societat (els costums, les obligacions, l'etiqueta, etc.). En aquest sentit, destaca l'avversió que des del principi expressa la veu narrativa envers la seva professió de metgessa. Precisament, la medi-

4. «In some cultures – Spanish, French, and Polish, for example – art, literature, and conventional thought almost regularly personify death as a woman: beautiful or ugly, old or young, motherly, seductive, or dangerous. In others – English and German, for instance – Death more often than not appears as a man, and again in a large number of variations: violent or friendly, inexorable or weak, horrifying or alluring» (GUTHKE 1999: 7).

cina adquireix en el text el paper antagonista de l'art, com a pràctica essencialment motivada per una finalitat concreta, és a dir, el benestar físic dels éssers humans. Amb aquesta antinòmia, a més, s'expressa que la salut del cos no té gairebé res a veure amb «la salut de l'ànima». Per tot això i per la presència d'una personificació de la Mort, sembla que ens trobem amb la construcció d'un marc ideològic idèntic al del Modernisme i del Simbolisme decadentista.

Ara bé, aquell ímpetu teleològic derrotat gràcies a l'amor paradoxalment triomfa en el cas de la narradora, ja que ella sí que aconseguix prendre's la vida, acompanyada fidelment per la Mort. Al meu parer, aquesta contradicció vol reflectir la plasmació autorial de l'error de plantejaments de la narradora, viciada d'una passivitat existencial que l'havia portada a acceptar dos deures sociofamiliars que l'havien anorreada psicològicament: en l'àmbit laboral, l'exercici de la medicina, i en l'àmbit sentimental, un xicot faldiller i poc atent, l'Eduard. L'idealisme de l'Art per l'Art i una visió conseqüentment turlamentada del món real la porten a un suïcidi que sap disfressar amb els trucs propis del monòleg, alhora que la seva pròpia inseguretat davant l'autoengany es reflecteix en certes imatges sinistres al voltant de les objectivacions de la Mort. En efecte, aquest aspecte inquietant de la mort sorgeix mitjançant referències a esquelets units per filferros, com putxinells dantescos que ens evoquen l'*Unheimliche*, entre d'altres, de l'autòmat de «Der Sandmann», de l'autor germànic E.T.A. Hoffmann.⁵ Es tracta dels esquelets usats en les facultats de medicina per a l'estudi del cos humà, és a dir, justament els objectes en què conviuen la realitat practicoteleològica del món real i el món del Més Enllà representat per l'encarnació de la Mort. Aquesta unió els fa les representacions idònies de l'*Unheimliche*, que apropa més vigorosament la narració de Levi a l'àmbit més inquietant de la literatura fantàstica. A més, un paral·lelisme important entre ambdues peces és el suïcidi final del personatge, provocat d'alguna manera per la visió (fixada en la ment) de la natura real de l'ésser autòmat.⁶ En el conte

5. MARTÍNEZ-GIL (2004: 244) també apunta que «Quan la mort s'enamora» resulta «molt més inquietant» que d'altres narracions del llibre.

6. L'Olimpia del conte de Hoffmann i el professor Mateu en el cas de «Quan la mort s'enamora».

de Lewi, òbviament tot plegat podria haver estat un somni o un desvari de la protagonista (motiu emblemat del fantàstic de finals del s. XIX, per cert, com a *Le Horla* [1887] de Maupassant), però el dubte todorovià no es resol fins al final, quan la narradora ens adverteix que el bes de la Mort li ha fet present la sobredosi de pastilles d'aquella nit.

Segui com sigui, aquest és un nivell de lectura que prioritza els elements fantàstics i l'articulació discursiva de la veu narrativa. Al meu entendre, es pot reconstruir un altre nivell de lectura de caràcter allegòric. El concepte d'allegoria ha estat repetidament denigrat i actualment té un prestigi escàs entre força teòrics literaris. Recuperant un article clàssic sobre el tema escrit per Dorothy L. Sayers (1963), crec oportú revisar aquesta visió negativa de les allegories a través del tractament que en fa l'autora catalanoalemanya. Vist en el seu conjunt, el conte fa la impressió d'una petita representació teatral minimalista en què la figura principal evolucionaria d'una passivitat angixant a l'acció resolutiva del suïcidi, enmig de personatges que no presenten cap mena de profunditat psicològica a remarcar, ans al contrari. Encara no he esmentat un altre personatge, el quart i darrer amb una funció destacable, que sens dubte resulta determinant per comprendre la dimensió allegòrica del text. Es tracta de Raimond Virgili, un antic company d'estudis de la protagonista, la trobada casual amb el qual desencadena tot el monòleg narratiu.⁷ El seu cognom no sembla aleatori si tenim en compte la funció que exerceix al conte: És la instància que guia la veu narrativa envers el seu infern, o sigui, envers uns records traumàtics ara esdevinguts infern interior.⁸ La referència al Virgili guia i mestre a l'*Inferno* de Dante és, en aquest sentit, diàfana. El Virgili lewiníà també hauria pogut ser un guia, un

7. De fet, aquest nom podria ben bé ser una referència intertextual al personatge homònim de Maria Teresa Vernet, que té unes característiques similars i un comportament atent, educat i respectuós envers la dona il·lustrada (la Isabel de *Les algues roges* [1934], en aquest cas), encara que la relació no esdevé matrimoni, sinó meres converses com les mantingudes entre la narradora i Raimond a «Quan la mort s'enamora».

8. L'al·lusió a la trobada obre el conte, i la seva finalització interromp els records estudiantils de la protagonista. La resta de la narració seran conseqüències d'aquells anys d'obediència a la família, fins que la veu narrativa torni a esmentar el nom de «Raimund [sic] Virgili» i una analepsi ens torni a situar a la Facultat de Medicina (32).

home de raó, és a dir, el contrapunt perfecte a l'Eduard, però no podia complir les dues funcions, i en el conte finalment sols és un far que illumina una etapa convulsa de la vida de la protagonista. De qualsevol manera, les al·lusions implícites a la *Divina Commedia* ens remetien al model més complex i esplèndid de l'al·legorisme.

A través d'aquest conte, Lewi inicia un experiment literari que intenta jugar la reivindicació subjectiva del monòleg psicològic femení, la força didactista de l'al·legoria i l'element intrigant i misteriós del sinistre fantàstic d'herència germànica. En realitat, aquests tres ingredients de la narració mostren un interès per representar textualment l'estructura de la personalitat, tant de la seva part conscient com de la inconscient. Si bé potser no cal justificar massa la inclusió del monòleg i de l'*Unheimliche* en aquesta triada, essent el darrer un dels conceptes freudians més citats en els estudis de literatura, caldria reproduir la definició d'al·legoria que ens forneix Sayers (1963: 202), a fi d'acomodar-la-hi argumentadament: «[...] Allegory is a distinct literary form, whose aim and method is to dramatize a psychological experience, so as to make it more vivid and more comprehensible». L'al·legoria resulta especialment adient per deconstruir i narrativitzar (fent ús de terminologia més moderna) el conflicte psicològic que té lloc dins la ment d'una persona, l'anomenat en sentit clàssic *Psychomachia*. L'al·legoria no resulta un retorn al simplisme artístic, al contrari: Pertany a l'àmbit literari més intel·lectualitzat i s'empra per expressar quelcom que no ha rebut encara un nom clar i distint (Sayers 1963: 221).

En aquesta línia de modernitat, Lewi no atorga als personatges noms d'entitats abstractes, sinó que els situa amb noms i cognoms ficticials per compensar la introducció de l'al·legoria en la força del monòleg i del sinistre. En aquesta ocasió, els vicis i les virtuts enfrontats, llocs comuns d'un moralisme socialment dominant, s'actualitzen, respectivament, en un instint de mort que s'afua contra la desconsolada narradora, el Tànatos allegoritzat en la projecció física de la Mort enamorada, i en els valors patriarcal, objectivats en la figura de l'Eduard i, en menor mesura, en la mare de la protagonista. Aquests personatges al·legòrics, a través de la seducció del gest (la Mort) i la retòrica de la tradició (l'Eduard i la mare), intenten determinar el comportament de la subjecte. Si voleu, emprant les brillants

figures al·legòriques de Freud, s'enfronten l'Allò i el Superjo.⁹ En aquesta batalla, tanmateix, es dona una cronologia que no s'ha d'obviar, ja que igual que la teoria psicoanalítica, prioritza temporalment l'Allò sobre el Superjo. La narradora, mitjançant analepsis que funcionen com a viatges mentals al passat, distingeix entre un present de frustració, marcat bàsicament per l'abassegament dels constrictius valors socials, i un passat de formació, un espai mental en què es conceben uns desitjos i uns projectes irrealitzats. Finalment, venç el «vici» del suïcidi, quan es trenca el principi de realitat, i venç doncs l'antididactisme que responsabilitza tant la narradora com la majoria social de la derrota de la dona il·lustrada amb aspiracions de complexesa.

D'altra banda, és prou sabut en teoria del fantàstic que el seu signe estructurador inicial, Tzvetan Todorov (1970: 67-79), argumentava que els textos al·legòrics no pertanyen a la literatura fantàstica, caracteritzada per ell mateix mitjançant el dubte entre la veritat o l'alsedat del fet sobrenatural descrit a l'obra: Lògicament, com que en el text al·legòric es perd el sentit literal que expressa el fet sobrenatural, i sols resta el sentit figurat, que expressa una realitat aliena a aquest sentit literal, no podem parlar de presència del fantàstic. Nombrosos han estat les crítiques (que aquí ens estalviarem) a les limitacions i al reduccionisme de les tesis de Todorov, malgrat el paper fundacional de la seva *Introduction à la littérature fantastique* (1970). En el cas concret del text de Lewi i la seva significació al·legòrica, cal dir que no és fins al final de la lectura que la confessió de la sobredosi de pastilles desemmascara el camí del suïcidi, aspecte clau que permet a *posteriori* reprendre el text com a conjunt al·legòric. De fet, els elements fantàstics van fent aparició al llarg de la trama en moments prou inesperats, i per tant sorprenents, cosa que provoca l'anhelada inquietud pròpia del text fantàstic: La mort comença a objectivar-se com a entitat abstracta en el món a la primera plana, i especialment en les personificacions de la segona. Al final de la tercera plana apareix entre parèntesis una frase que revela que la narradora ja no és d'aquest món. Quan ens acostem al final, la protagonista té una visió a l'aula

9. Sayers (1963: 221-222) ironitza sobre els agents creats per la psicoanàlisi, formant al·legòriques evidents.

de la Facultat, durant la qual el cos del professor Mateu transparenta un esquelet per a l'estudi anatómic, amb els ossos units per filferros. Entre els dos últims paràgrafs es produeix un salt d'àmbits d'existència: Del possible somni-record del primer passem a l'estat *post mortem* del segon, els paràmetres espaciotemporals del qual ens són desconeguts. El dubte, doncs, es pot mantenir fins al final en la primera lectura.¹⁰ Al meu parer, a més, l'efecte d'*Unheimliche* dels esquelets posseïx força narrativa en cada lectura, per la seva més que plausible integració en el conjunt al·legòric, ja que en reforça els elements psicoanalítics, com hem vist anteriorment.

3. L'EXTRAORDINARI PAU I L'HOMME DE CRISTALL

La tercera narració analitzada, «L'extraordinari Pau», és en realitat la cinquena del volum i està protagonitzada per un escultor o figurista que li dona títol. La veu narrativa és heterodiegètica. Al llarg del text conviuen en el personatge principal dues característiques pròpies de l'artista-home del segle xx. El tret directament expressat en el conte, i que n'és el motor narratiu, es refereix a la vessant d'artista. Es tracta de la impossibilitat de superar la insignificança, és a dir, ésser un «ningú» en el món de l'art i en la societat en general. Pau és envaït pel terror descomunal de no poder sortir de l'anonimat en què es troba. La segona característica es deriva de la transposició metonímica d'aquest problema de l'àmbit públic al privat. Així, doncs, no es presenta literalment, sinó que forja un sentit figurat que desembocarà en el dramàtic final del conte i impregnarà el protagonista de veritable misèria moral: L'assassinat de la seva dona. El Pau trasllada la culpa de la seva frustració artística a l'actuació d'aquesta, que suposadament li posa les banyes i no el valora gens ni com a home ni com a artista.

La primera qüestió remet a l'esperit artístic del Romanticisme, que enlaira el concepte de geni a una posició preponderant en el marc de la creació artística. El canvi de models artístics, que desembocarà

10. El conte de Lewi deu pertànyer al grup de l'al·legoria «hésitantes» que proposa Todorov (1970: 79), exemplificada amb narracions de Hoffmann i Edgar Allan Poe.

en el triomf del paradigma de l'expressió i el retrocés del paradigma mimètic, va suposar el revulsiu prou reconegut que exigia a l'artista originalitat i un talent inherent. La segona qüestió ens col·loca davant la realitat socioeconòmica de l'època d'escriptura del conte: La majoria d'homes no estava disposada a acceptar els canvis legislatius que es van anar aprovant durant la Segona República, i fins i tot els homes progressistes, militants de partits republicans, anarquistes i d'esquerra en general, es negaven a assumir la dignitat del nou rol de la dona que aquestes lleis traslluen en l'àmbit públic (v. Charlon 1990: 70-72). Però a casa era una altra cosa. Lewi escull un artista de classe mitjana o mitjana-baixa (teòricament d'idees liberals, també) per reflectir com una frustració personal o laboral es canalitza a través del masclisme tradicional no eradicat cap a allò que avui anomenem (potser inadequadament) «violència de gènere». En efecte, la satisfacció plena de l'amor propi constituïa per al protagonista el principal problema a resoldre, que podria esborrar del mapa fins i tot les banyes que li posava l'esposa: «Reveia el moment que la seva muller es podria mostrar orgullosa d'ell. Aquelles ombres mateixes, aquells dubtes sobre la infidelitat d'ella s'esvaïrien [sic]. Ell estava inclinat a perdonar-la» (58).

En aquesta narració l'element fantàstic consisteix en el suposat descobriment del geni artístic del Pau quan modela una figura que cobra vida, li anuncia esperances de grandesa i li dona consells per arribar ràpidament a l'èxit. És clar que l'únic testimoni d'aquesta nova existència de fang és el seu creador, aspecte que emparenta el conte amb *Quan la mort s'enamora*. Però en aquest cas no apareixen ni l'*Unheimliche* ni una vacil·lació inicial que ens permeti apropar la narració al fantàstic en sentit reduït. L'obsessió permanent de l'artista per la qüestió del geni, present des de les primeres línies del text, s'amplifica mitjançant els seus diàlegs amb la figura animada. Les descripcions inicials de la figura, amb adjectius positius o relacionats amb l'humor,¹¹ i les seves declaracions de bona voluntat, com a consol del trauma artístic del Pau, provoquen que tot plegat sembli

11. «[...] Una estatueta, grassona, de gest sorneguer, irònic i bondados» (55); «[...] entre burlata i somrient» (55-56); «del tros de fang sortí una veueta esquerdada, ridícula [...]» (56).

més aviat un cas d'intromissió del meravellós oriental en el relat, a la manera dels genis de les llànties, o del meravellós tradicional, amb els follets compassius que desitgen ajudar els desparats humans.

Tanmateix, en el conte domina la sornegueria de la veu narrativa, amb elements irònics, a voltes cruels,¹² i un to que recorda les narracions de Calders,¹³ algunes de les quals pertanyents a un temps d'escritura similar. Curiosament, aquesta actitud enllaça amb la sornegueria, la ironia i la crueltat de l'estatueta. La veu narrativa s'uneix, doncs, a l'estatueta-geni en l'escarni del personatge principal, l'artista frustrat. Recordem que la figura també és un «geni», d'aquells que col·laboren desinteressadament amb els éssers humans amb qui es topen. Ambdues veus, la narrativa i la del personatge, esdevenen «genis» mofetes que tracten sobre el tema del geni artístic. Així, d'una manera ben irònica i subtil, la veu narrativa, l'element fantàstic i el tema principal del relat es vinculen en una cadena d'identificació a partir de les significacions del mot «geni» presents al text.

Òbviament, aquesta cadena és una ironia més del text, que juga amb els mots i les idees. Sí, la paraula, com a motor d'accions i fórmula de seducció, esdevé la clau de volta del conte. Efectivament, l'escarni irònic envers l'artista tipus frustrat es fonamenta en el llenguatge, o més concretament, en el discurs, el discurs ideològic-estètic derivat de l'esperit romàntic, així com en l'exaltació i la manipulació d'aquest discurs a partir de dues instàncies del discurs narratiu, la narradora i el personatge estatueta. Enfront d'això s'alça la realitat, visual i (en el text) inequívoca, que hi apareix canalitzada a través d'un petit mirall penjat a la paret. Quan el Pau s'hi observa, convençut de la seva genialitat gràcies als discursos comentats, s'hi veu un altre cop mancat d'a-

12. Per exemple: «[...] Repentinament sorgí un raig de fe que l'il·luminà transformant-lo en un altre ésser que de tan majestuós que era, l'estatueta al seu costat agafà les proporcions d'una figura de pessebre» (57).

13. En aquest sentit, no es pot negar que un dels contes fantàstics de Pere Calders, «L'any de la meua gràcia» (*Cròniques de la veritat oculta*, 1955), presenta certes similituds argumentals amb el text de Lewi. Sense voler establir influències indemonstrables (encara que tampoc del tot descartables), la veritat és que el do del protagonista caldersià, que consisteix a donar a les nines aparença vital humana (no pas vida estrictament) passant-los la mà per la cara, evoca el geni descobert pel Pau. A més, el conte de Calders (1955: 79) està datat l'any 1938.

tractiu, humiliat, «petit i pobre» (58). D'aquesta forma, el mirallet constitueix l'antidiscurs, l'ull net de trampes sofístiques. De la narració es pot deduir, doncs, que els discursos estètics i ideològics són capaços de configurar una altra realitat, una realitat idealitzada, que sovintament provoca frustració i, en última instància, la mort, en aquesta ocasió de l'esposa del Pau. Les idealitzacions sobre la figura de l'artista acabaven creant monstres, com denuncia enginyosament Lewi.

Cap al final de la narració el Pau pateix cada cop més intensament els deliris que el persegueixen. L'estatueta acaba expressant allò que el Pau desitja que expressi, com a «geni» sorgit molt probablement dels seus propis traumes: «—Què vols que faci, doncs? —Marta! —contestà l'estatueta després d'un breu silenci i amb fermesa» (59). En realitat, existeix un referent prou significatiu de la figura del conte: el golem.¹⁴ La seva condició alhora hebrea i centroeuropea el vincula directament amb les arrels culturals de l'escriptora analitzada. Així, el golem va protagonitzar diversos films de l'expressionisme alemany, i en va inspirar d'altres del mateix estil, alhora que es va difondre força sobretot gràcies a la novel·la *Der Golem* (1915) de Gustav Meyrink. En aquestes representacions de cultura popular contemporània, el golem no és sinó un sòcia del seu creador (Radkowska-Walkowicz 2008: 36-40), és a dir, igual que en el conte analitzat, la projecció de la voluntat imperfecta i destructiva de l'ésser humà.¹⁵ En síntesi, la importància del discurs sobre l'Art, amb el to sorneguer de bona part del text, i l'ús del sobrenatural com a mera eina per projectar les frustracions personals del protagonista,¹⁶ sense un interès narratiu al voltant de l'origen i el desenvolupament dels fenòmens fantàstics, condueixen a concebre aquest conte com una

14. Vull agrair l'advertiment sobre aquesta possible relació a la persona del públic que gentilmente me la va indicar durant el torn obert de paraula posterior a la presentació de la versió inicial d'aquest treball, en el marc del Congrés esmentat més amunt.

15. Ara bé, cal tenir en compte que Lewi devia establir amb cura l'evocació de la figura del golem, a causa del tractament sospitosament antisemita que li havia donat Meyrink, que ha estat remarcat per crítics com Sam Neher (Radkowska-Walkowicz 2008: 41).

16. Enforteix aquest plantejament la reacció de l'estatueta després de l'assassinat, ja que no s'alegra malèvolament del crim, com una instància victoriosa, externa al debil i manipulable Pau, sinó que, quan ell torna capot a l'estudi, ella el rep «[...] encorbada i silenciosa com persona que ha fet un mal irreparable [...]» (60).

finalització sobre els límits del discurs artístic aplicats a la realitat de les debilitats humanes i, igualment, sobre la incapacitat masculina de superar la pèrdua del domini en l'àmbit domèstic.

L'home de cristall tanca el volum de Lewi. Aquesta narració abandona els marcs realistes dels textos anteriors, en què, malgrat la presència del fantàstic, es percebia un fons de quotidianitat ja fos pels escenaris, ja fos per la psicologia o el comportament dels personatges. Aquí l'allegoria i la meravella són el punt de partida evident, tant per la trama com pel to de la narració. El protagonista és un ésser nascut d'una muntanya de cristall, que esdevé humà gràcies a l'acció sobrenatural d'un llac al peu de l'elevació mineral. La metamorfosi és descrita amb cert detall per la veu narrativa heterodiegètica, que no li atorga en cap moment una humanitat completa: Era «[...] com una petita màquina de meravella». Posteriorment, apareix un grup de tres figures que pels trets rememoren els típics personatges de les allegories medievals: Dos joves cecs i una vella encorbada. El darrer personatge del text és una dona seduïda i conquistada per l'home de cristall que, finalment, ja vella i decrepita, descobreix la misteriosa muntanya de què sorgeixen els homes de cristall. La prosopopeia d'un dels sortints de la roca, que manté un diàleg amb la dona, culmina aquesta faula d'un meravellós certament singular.

En efecte, aquesta peça resulta la més enigmàtica de tot el volum.¹⁷ El seu grau d'abstracció i el comportament d'aquests personatges de faula no esdevenen del tot clars fins que no es produeix el conflicte entre l'home de cristall i la dona, que planteja una situació de clara subordinació per part de la darrera mitjançant l'ús narratiu de força tòpics de gènere. Tot llegint el conte, he de confessar que vaig evocar *La muntanya d'ametistes* de Guerau de Liost, un dels màxims

17. No podem obviar la reminiscència intertextual amb l'home «cristallitzat» de la segona part del *Faust* d'un altre autor alemany, Goethe (1995: 248), encara que tant l'aspecte com el desenvolupament del personatge s'allunyen força de la concepció del possible hipotext. La traducció al català d'aquest fragment (a càrrec de Josep Lleonart) no va aparèixer fins al 1938, però això no resultava cap limitació per a Lewi, que segur que a través de l'original concieixia la densitat de les reflexions morals, socials i polítiques contingudes en aquesta segona part faustiana. Alhora, l'homículus cristallitzat de Goethe es troba inevitablement vinculat amb el golem, essent ambdós ens que posen en evidència la capacitat creativa de l'ésser humà i la creació intel·ligent mateixa.

emblemes de la poètica noucentista. Recordem que la primera edició del llibre, de 1908, conté el citat pròleg d'Eugeni d'Ors en què exposa la seva teoria de l'arbitrarisme com a concepte fonamental del Noucentisme. Tot plegat potser és una mera connexió sense massa fonament, però considero que el text de Lewi podria contenir una amena clasi de paròdia de les tesis clàssiques d'aquest moviment políticocultural català, que ja havia donat les darreres cuades l'any 1929, l'any de la primera publicació del conte, a la revista *D'Ací i d'Allà*. Mort el llop en feren festa, podríem afirmar. Ara bé, es tracta solament de dosis, que afectarien principalment la primera meitat del text.

El protagonista, aquest bocí de «Naturalesa humanitzada» en forma d'ésser de cristall, va a les ciutats i hi descobreix humans sentimentals que l'admiroren per la seva capacitat de no sentir el dolor ni demostrar els seus (veritables) sentiments. Força frases contenen una divertida ironia paròdica respecte a la creença-tòpic noucentista de poder fer un art pur i etern mancat de les exaltacions i el sentimentisme modernistes: «[L'home de cristall] sentia un respecte egòlatra pel seu preciós naixement del qual els homes pobres d'esperit i sentimentals s'haurien horroritzat i ni l'haurien entès» (63). Perquè, és clar, la burla de Lewi no es dirigia tant als productes literaris o artístics d'aquest poderós moviment, sinó més aviat als principis totemitzats per via de determinats altaveus proclius al Noucentisme (el purisme en l'art) i al seu impuls d'acaparar poder en l'àmbit cultural, que els feia sentir immensament forts. D'aquesta manera, trobem un rebuig per part de l'home de cristall al concepte de fantasia, que havia estat anatemitzat pels noucentistes a favor d'un concepte de «realisme idealitzat» com a únic camí cap al progrés de l'art i la cultura catalans. Justament el protagonista fa befa del concepte de fantasia quan es troba a tres persones amb importants defectes físics, que representarien la «realitat real» de la vida quotidiana. A més, aquestes figures són presentades en un ambient llòbrec, tenebrós, la imatge dels textos modernistes parodiats pels noucentistes.¹⁸

18. «Però les tres ombres se li presentaren altra vegada. Ell es sorprengué una mica. Serien una fantasia? En fer-se aquesta suposició rigué desdenyosament amb menyspreu» (64).

En aquesta mateixa escena, sorgeix una noia que l'home de cristall copsarà prou per poder-ne recordar la fesomia i el perfum. Potser en tracta d'una múmia al·lusió a «La bella dama del tramvia», aquell poema d'*Auques i ventalls* (1914) de Carner escrit en resposta púdica i ambivalent a versos baudelairians d'«À une passante» de *Les Fleurs du mal* (1857)? El tema de l'amor fugaç de caire urbà inspirà aquest parell de textos poètics, però Carner (1935: 45) recomana el següent (amb sorna envers la fantasia inclosa en la versió primigènia): «Jovent, ¡Oh tu que cerques la joia o el renom! / no siguis mai fantàstic, que el dol et colpiria». Però el personatge de cristall, que precisament se sent joïós i se sap dotat per a la fama,¹⁹ no segueix el camí de l'oblit de «la bella dama» recomanat per la veu lírica carneriana, sinó que es veu endut per l'afany de seduir-la tot fent ús dels seus inestimables encants. Ara bé, quan està immers en aquest intent de conquesta, el seu discurs estètic varia per caure de nou en un cert Romanticisme. Potser des de la veu narrativa se'n vol suggerir que l'arbitrarisme noucentista no és sinó una artificialitat irreal que no funciona en les interaccions de gènere dins de la societat, i que la voluntat de domini del Jo masculí sobre la dona s'adapta millor en el marc d'un determinat tipus de discurs romàntic, exaltador de la figura de l'artista, elevat per sobre de la resta de la Humanitat i captivador d'ànimes.

De fet, el nucli de la narració sembla encaminar-se cap a la crítica de les estructures de gènere, que creen homes-masclles-dominants enfront de dames romantitzades. En aquest sentit, el text pren una nítida posició constructivista, que s'oposaria a un cert feminisme de la diferència que estenia els seus tentacles en algunes obres literàries catalanes contemporànies. És a dir, els tipus genèrics són creats i transmesos per la societat, idea que en el relat de Lewi es concretaria metafòricament en la muntanya que produeix homes de cristall (homes, al cap i a la fi) en sèrie i amb uns trets similars. La forma, doncs, identifica aquí el fons, o l'actitud de gènere programada com un *software* en la majoria d'homes del seu temps. L'home, segons la tradició reformulada a mode de faula per Lewi, ha de ser dur (com

19. «[L'home de cristall] sentia una joia sana i primitiva» (64); «es cregué immens: —Sóc artista! Sí, ho sóc! Sóc poeta» (65).

un mineral cristal·lí que no s'esquerdi, protegit amb cuirasses i elements metàl·lics com en el conte), i també insensible i posseïdor d'objectius: Un Ulisses seductor, còmode i oblidatís. Des de la seva primera aparició en escena, la dona és descrita com a «fina i sentimental» (64), l'objectiu essencialista que persegueix la tradició patriarcal per a les dones de classe benestant. Més endavant és tractada d'«ignorant, feble i bonica» (65).

En aquest tram de la narració es planteja que el constructe social que som (o que «anem esdevenint», millor dit) ens marca de forma duradora el comportament i les actituds, i que el concepte de masculinitat integrat en el procés socialitzador empeny cap a actes d'ego-centrisme, si la resposta de la dona és condescendent, o de brutalitat, si la reacció no respon a les expectatives masculines, com descriu sumàriament de manera figurada la veu narrativa del conte: «[L'home de cristall] hagué d'arribar a la brutalitat. Arribà a copiar l'animalitat d'altres, però sense obtenir l'efecte que anhelava. La dona, enlluernada i obcecada, el perdonava de seguida i oferia l'altra galta per a rebre el cop» (66). Fixem-nos que en aquesta descripció del comportament de la dona hi llegim l'aplicació de valors cristians bàsics. El final del text, al meu parer, constitueix el clímax sarcàstic de la peça, en aquest cas contra el Cristianisme com a pretesa panacea de bondat social (també) en la qüestió del conflicte de gèneres. Així, la muntanya de cristall, imatge al·legòrica de la font de masculinitat patriarcal, s'esquerda després de riure's sorollosament de la gran facilitat de perdó que presenta la dona, és a dir, dels valors impulsats pel Cristianisme, en paral·lel, doncs, amb l'artificialitat del Noucents. És possible que una muntanya es peti de riure? Bé, tant com que peti pel fet de petar-se de riure: El Cristianisme i el Noucentisme purista són contes per a infants en forma de faules increïbles.

4. CONCLUSIONS

Primerament, cal destacar que el seu inqüestionable compromís de gènere i la seva consciència intel·lectual, que ja han estat evidenciats (Real 2007: 94), es confirmen rotundament en una anàlisi deta-

llada dels motius fantàstics de la seva narrativa breu. A més a més, el tractament del fantàstic en Lewi condueix a una mena de revisió de la bondat i adequació d'allò que podríem anomenar «els fonamentalismes» artístics sorgits de la Renaixença i de les influències foranes: El Modernisme i la seva obsessió per l'art pur, i el Noucentisme, amb la seva fixació per la puresa artística. En els tres contes es descobreixen indicis que la transmissió d'aquestes idees a d'altres àmbits de la societat (o l'intent de socialitzar-les) comporta violència i sofriment. La contraproposta autorial consistiria en la diversitat dels punts intermedis de l'escala i en el diàleg entre línies i formes artístiques. Això es pot observar en la natura mateixa del volum de Lewi, mostra de fragments calidoscòpics en què la pluralitat és l'eix de l'artefacte textual: de registres, de focalitzacions i de temes narratius, entre d'altres. La conjunció i convergència de tots aquests elements, un trencaclosques de la modernitat, ofereixen un valor nou a la proposta de Lewi, tenint en compte que una visió global i dialèctica de l'obra literària acaba produint significats més enllà dels resultats individuals (sovint matisos) de cada narració.

La nota negativa, al meu parer, la posa el llenguatge, l'estil d'escriptura dels textos, que es perfila poc sòlid i coherent respecte a l'ambició de més d'una de les narracions. La voluntat d'abastar tanta diversitat va més enllà de les possibilitats inicials d'una Lewi en procés d'aprenentatge. De cap manera no deslegitima el projecte la manca d'una llengua literària amb veu pròpia acompanyada dels matisos i la riquesa escaients per als textos assumits, però certament en sostreu una bona part de l'atractiu final. En aquest sentit, estic absolutament d'acord amb la conclusió de Real (2007: 103) segons la qual «certament, la d'aquesta escriptura no és una obra de primera línia ni en termes literaris ni en termes culturals; entre altres coses, perquè tot just es trobava en fase inicial de desenvolupament».

En definitiva, un cop contextualitzades i revisades globalment les narracions d'*Els habitants del pis 200*, es revela una significativa paradoxa. D'una banda, s'hi intenta reflectir un tipus de societat burgesa, amb aires cosmopolites i moderns, en el seu punt àlgid i ja consolidat, com a triomf destacat d'una república liberal democràtica; de l'altra,

la construcció estilística dels contes presenta una evident manca de solidesa, com si es tractés d'una obra en els inicis d'un nou món que comença a caminar, és a dir, d'una república liberal democràtica que ha transformat en poc temps els models educatius i culturals anacrònics i autoritaris. Tanmateix, allò que segurament desconeixia la seva autora era que el seu projecte literari i existencial quedaria escapçat, acompanyant en el naufragi quasi tota la generació perduda de la Segona República.

ALFONS GREGORI I GOMIS
Universitat Adam Mickiewicz

BIBLIOGRAFIA

- CALDERS, Pere (1955): *Cròniques de la veritat oculta*. Butxaca 62, 28. Barcelona, Ed. 62, 2001.
- CARNER, Josep (1935): *Auques i ventalls*. Barcelona, Ed. 62, 1977.
- CHARLON, Anne (1990): *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*. Trad. de Pilar Canal. Llibres a l'Abast, 256. Barcelona, Ed. 62.
- GUTHKE, Karl (1999): *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge, Cambridge University Press.
- GOETHE, J. W. (1995): *Faust*. Trad. de Josep Lleonart. Classics Moderns. Barcelona, Proa.
- LEWI, Elvira Augusta (1936): *Els habitants del pis 200*. Barcelona, Quaderns Literaris (v. 107).
- MARTÍNEZ-GIL, Victor (ed.) (2004): *Els altres mons de la literatura catalana: Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*. Barcelona, Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors.
- RADKOWSKA-WALKOWICZ, Magdalena (2008): *Od Golema do Terminatora: Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*. Popkultura i Media. Varsòvia, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- REAL, Neus (2006): *Les novel·listes dels anys trenta: Obra narrativa i recepció crítica*. Textos i Estudis de Cultura Catalana, 117. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2007): *Elvira Augusta Lewi, una narradora alemanya catalana d'adopció*. Dins: Jordi Jané i Lligé & Johannes Kabatek (eds.), *Fronteres entre l'univers i el*

particular en la literatura catalana. Biblioteca Catalànica Germanica, 6. Aquisgrà, Shaker, pàgs. 93-104.

SAYERS, Dorothy L. (1963): *The Poetry of Search and the Poetry of Statement: On Dante and Other Writers*. Londres, Victor Gollancz.

TOBOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Points Essais, 73. París, Seuil.

CARACTERÍSTIQUES LINGÜÍSTIQUES DEL «CATALÀ MATISADAMENT VALENCIÀ» DE JOAN FRANCESC MIRA

«raça de xiques, allotes, mosses, noies» (El desig dels dies, 273)

«és que els companys del nuvi, mentre dura la festa de noces i el novençà és amb ells poden fer dol i cara trista?» (Evangelis, 79)

0. Joan Francesc Mira, en la introducció a la traducció de la *Divina comèdia* de Dante (Proa, 2002, pàg. 10), afirma que la llengua emprada «és un català matisadament valencià, com el que jo gaste habitualment per escriure, regular i amb molt poques manies: no ha d'estranyar, doncs, per exemple, que la *r* final normalment no siga muda —però de vegades sí—, o que alternen *tinguera i tinguéis, vindre i venir, sortir i eixir, o nuc i nus*. Perquè aquesta llengua meua és la llengua de tots».

Aquest concepte de model de llengua el concreta més en l'entrevista que li fa Francesc Bayarri en «Serra d'Or», l'abril del mateix any, pàg. 14, «Joan-Francesc Mira amb els clàssics per referència»: «Bayarri: "Sobre el model de llengua utilitzat, amb les variants valencianes, això us ha provocat cap problema? Mira: —Sobre el model de llengua no he d'aturar-me a reflexionar. És la llengua literària que jo sempre utilitze. La que utilitzem els escriptors valencians"; B —Però sabeu que sempre es produeix una certa subsidarietat entre els valencians. Si un valencià tradueix una obra de la literatura universal, sol fer concessions al català oriental. Quan a l'inrevés no passa. M —No hi ha d'haver un sol model i una sola variant. Una llengua literària amb una certa extensió geogràfica sempre té aquest problema. Però a mi no m'ha provocat cap maldecap. La Comèdia està traduïda al mateix valencià dels versos de Vicent