

Carme Gregori Soldevila

Universitat de València

En una entrevista de fa uns anys, Carme Riera (Nadal 1994: 18-21) assenyalava tres etapes o estils en la seua producció: la literatura intimista, confidencial i poètica de les seues primeres obres, el registre irònic i distanciat de llibres com *Epitelis tendríssims* o *Contra l'amor en companyia i altres relats* i, en tercer lloc, la línia de les novel·les d'ambientació històrica que va inaugurar amb *Dins el darrer blau*. A grans trets, la proposta de classificació continua sent vàlida, sense que això signifiqui de cap manera una divisió en compartiments estancs, perquè la realitat de l'obra literària és molt més complexa i compacta del que permeten percebre aquesta mena de simplificacions. Durant molt de temps, en la projecció pública de l'escriptora va dominar la imatge associada a les obres inicials, una mena de feminitat poètica, i, a pesar de la varietat de les obres que havia anat publicant, Riera va continuar sent, per a gran part dels discurs crític, l'autora de *Te deix, amor, la mar com a penyora*. Aquesta imatge va ser substituïda per una altra de més exacta i matisada, paral·lela al reconeixement d'una aportació literària de primera magnitud i a l'entronització de Riera entre els grans escriptors catalans de l'època actual, en la qual predominen, com a ingredients principals, la voluntat de recuperació de la memòria col·lectiva, la construcció de la identitat i el component ètic del discurs literari. Els ingredients irònics de la literatura rieriana, en canvi, han passat, en general, molt més desapercebuts; encara que la recepció d'obres com *L'estiu de l'anglès* o *Amb ulls americans*, en què el registre irònic esdevé predonderant, n'ha destacat la importància, fa la impressió que ho ha fet, predominantment, com si es tractés d'una excepció o un parèntesi entre les obres «serioses» de l'escriptora¹. En conseqüència, el pes específic de l'element irònic ha tendit a la invisibilitat crítica, a diluir-se, accessori i subaltern, dins una imatge pública de Carme Riera que no sap ben bé com interpretar-lo, ni com conciliar-lo amb la resta de trets que formen el retrat complet. Ben cert que, entre la bibliografia especialitzada, el fenomen té una extensió molt menor: a pesar que el factor irònic hi continua rebent una atenció crítica bastant inferior a la d'altres aspectes de la literatura rieriana, comptem amb estudis d'especialistes en l'obra de l'autora, com Francesco Ardolino (2000 i 2006), Lluïsa Cotoner (2010) i Meri Torras (2000), que n'han advertit la

* Vull fer constar que aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI 2008-00230 titulat «La ironía en la literatura catalana de la posguerra a nuestros días: entre la Modernidad y la Posmodernidad». L'investigador interessat pot consultar el banc de dades bibliogràfic sobre estudis d'ironia, paròdia i pastitx en la literatura catalana des de l'inici del segle XX fins a l'actualitat en línia a l'adreça: <http://www.uv.es/ironialitcat>.

¹ Valga com a exemple la crítica de Xavier Cortadellas (2006) a *Presència*, titulada «Un “divertimento” inquietant» i en la qual el text de l'entradeta acabava de reblar el clau: «A “L'estiu de l'anglès”, Carme Riera abandona la complexitat d'altres novel·les i escriu una obra menor a l'abast del gran públic, misteriosa i quasi terrorífica».

pertinència en l'anàlisi, tant particular com global, de la producció literària de Carme Riera i n'han aportat judicis i valoracions molt interessants. La nostra intenció, amb aquest treball, és la de participar en l'operació destinada a fer visible la dimensió irònica de l'obra de l'escriptora; a destacar-ne la importància en la construcció de la seua poètica, com a tret distintiu que, de cap de les maneres, podem reduir a *divertimento* ocasional o alternatiu, i contribuir a l'anàlisi amb algunes consideracions que pensem que poden resultar clarificadores.

1. LA IRONIA HIPERTEXTUAL I ALTRES FORMES D'IRONIA METAFICCIONAL

La literatura hipertextual, és a dir, aquella que modifica d'alguna manera un text anterior, anomenat hipotext (Genette 1982) és una literatura de segon grau perquè té el seu referent en la mateixa literatura. Deixant de banda algunes transformacions com, per exemple, les traduccions o algunes variacions estilístiques, en general es tracta d'una pràctica metaficcional, de filiació netament irònica; es tracta d'una literatura autoconscient que, mitjançant diversos procediments, posa de manifest l'artifici literari, el seu caràcter de construcció lingüística i ficcional (Hutcheon 1984).

Genette distingeix sis modalitats de pràctiques hipertextuals, segons les diferents combinacions possibles que es donen entre els dos tipus de relació (transformació i imitació) i els tres tipus de funcions o règims (lúdic, satíric i seriós). La distinció fonamental és la que es dona entre pràctiques de transformació i pràctiques d'imitació: la transformació opera amb obres, mentre que la imitació ho fa amb gèneres i estils; les funcions, per contra, mantenen unes línies divisòries més elàstiques i no sempre es pot adscriure netament una obra a un règim determinat. En la proposta de Genette, rep el nom de «paròdia» la transformació lúdica d'un text singular², mentre que la imitació lúdica d'un estil o gènere seria un «pastitx». A més, cal tenir present que, com ha recordat Pueo (2002: 74), en les relacions hipertextuals, la ironia rau en l'ambigüitat de les relacions entre hipotext i hipertext i no necessàriament en el significat dels enunciats.

En l'obra de Carme Riera es poden rastrejar multitud de rastres paròdics, com a pacte dominant de l'obra, en alguns casos, o escampats ací i allà en episodis puntuals que creen una xarxa d'ecos i de veus en els textos, amb funcions i objectius diversos, pistes i trampes parades al lector en un exercici de lectura que es carrega d'intel·ligència, que es recrea i es reconeix com a memòria literària. Pensem, per exemple, en les paraules de la Carme Riera que signa el Pròleg d'*Amb ulls americans* i s'hi presenta com a simple editora del manuscrit de George Mac Gregor, del qual diu no ser «mare sinó en tot cas madrastra» (2009:11), paraules que remetent a les de Cervantes, qui

² Cal advertir que l'escola anglosaxona utilitza un concepte de «paròdia» d'abast més ampli (cf., per exemple, Hutcheon 1991), que inclou tant els casos en què el referent és una obra concreta, com aquells altres en què es tracta d'un gènere o un estil.

també es presentava com a padrastra en el Pròleg del *Quixot* i també assegurava seguir el manuscrit del Cide Hamete Benengeli.

Un cas particularment significatiu de la complexitat que pot arribar a assolir el joc hipertextual en l'obra de Riera el trobem, per exemple, en els materials de construcció utilitzats en la creació del pare Amengual, personatge de *Dins el darrer blau*. La «Nota de l'autora» que tanca la novel·la revela la font històrica de la criatura ficcional: «l'autor de l'abominable *Fe triunfante*, Francisco Garau, inspira el personatge del pare Amengual» (1994: 430). En efecte, el jesuïta Amengual de *Dins el darrer blau*, autor d'un llibre sobre els autos de fe de 1691, amb el títol *El triunfo de la fe*, està basat, de forma inequívoca, en el jesuïta català acreditat històricament, però a aquest origen cal sumar-ne un altre de caire literari en la composició del personatge. Es tracta del protagonista homònim d'un dels relats que integren *Flors de silenci*, de Miquel dels Sants Oliver, titulat, precisament, «El pare Amengual», amb el qual s'emparenta el personatge de Riera, a més de pel nom i per trobar-se situats ambdós a la Mallorca de finals del segle XVII, per la seua dedicació a escriure hagiografies: «una vida de Sor Catherina Thomàs, de Sor Clara Andreu, o de qualsevol altra d'aquelles flors de pagesia que perfumaven en tal època les solituds claustrals» (Oliver 1981: 125) o la *Vida de la Venerable Eleonor Canals, muerta en olor de Santidad* (Riera 1994: 102), Sor Noreta, descrita com «muy preciosa margarita» (1994: 111). Un episodi que il·lustra la santedat de Sor Noreta defensada per l'obra del pare Amengual recupera un dels tòpics d'aquesta mena de hagiografies que ja havia posat en evidència la narració d'Oliver: sent un nadó, els dies de dejuni rebutjava el pit de la dida (Riera 2004: 102; Oliver 1981: 133). La tertúlia que celebra el pare Amengual amb el cronista Angelat, el Jutge de Béns confiscats per la Santa Inquisició, un nebot del Virrei i un altre jesuïta, el pare Ferrando, sembla inspirada en les converses que el protagonista d'Oliver manté amb el Comanador Santacília, l'oïdor Saverdera, el doctor Terrés, el Pare Mestre Burguny o el Pare Mesquida, qualificador del Sant Ofici, tot i que la profunditat narrativa, la capacitat d'evocació i el perfil dels personatges són aspectes literàriament més ambiciosos i més ben resolts en la novel·la de Riera. La doble filiació del personatge de *Dins el darrer blau* l'hem d'entendre com una mostra d'autoconsciència literària, alhora que com una manifestació premeditada d'una llibertat ficcional que s'atorga el dret de refer i manipular la història d'acord amb la prevalència dels interessos literaris.

El cas més significatiu, però, el que té un major i més sostingut rendiment paròdic, és la novel·la *L'estiu de l'anglès*, amb *Un altre pas de rosca*, de Henry James, com a hipotext principal i un conjunt de textos –literaris i cinematogràfics– d'estil victorià i atmosfera gòtica convocats a diversos nivells, que contribueixen a fixar una iconografia de referència feta a base de mansions aïllades, majordomes, institutius, boges tancades, etc.

En la novel·la de Riera, els marcadors textuais que remetent obertament a l'obra de James són diversos: en primer lloc, hi ha la citació explícita del títol, acompanyat de *Cims borrascosos* i *Jane Eyre*, esmentats en fer referència als atractius literaris del paisatge que podrà visitar la protagonista durant la seua estada anglesa; tenim també el nom de la professora d'anglès, la qual—recordem-ho—, de jove, havia fet d'institutriu, Mrs. Grose, que coincideix amb el de la majordoma d' *Un altre pas de rosca*; i la descripció del personatge, en ambdós casos, en dibuixa un mateix perfil: una «dona sana, neta, corpulenta, simple i poc atractiva» (James 1999: 21) i «va cridar-me l'atenció la seva còrpora: aquella esquena quadrada i la panxa en forma de sac de boxa. Ambdós trets li donaven un aire d'homenot. També la seva veu em va sonar masculina. Vestia sense cap gràcia» (Riera 2006: 39). Si la protagonista de James va ser contractada com a institutriu en contestar un anunci de premsa i després de mantenir correspondència amb l'anunciant, en l'obra de Riera, com a exigència de l'actualització a què s'hi sotmet l'hipotext, la relació que acaba desembocant en la contractació del curs intensiu d'anglès s'estableix per internet. Si James basava una part important de l'efecte de la novel·la en l'ambigüitat provocada pel grau de credibilitat que cal atorgar a la narració de la institutriu —relat fidel d'uns esdeveniments terribles o al·lucinacions d'una ment pertorbada—, Riera posa en boca de Laura Prats, la seua protagonista, un dubte en el mateix sentit quan li fa dir, adreçant-se al seu advocat: «Qui sap si no pensa que sóc un cas clínic, una maniàtica empesa per una rauxa estrofolària» (2006: 31). Un altre dels elements que millor contribueixen a establir el contracte hipertextual entre les dues novel·les és l'episodi en què la protagonista, des de la finestra del pis superior de la casa —comparada, de manera no gens innocent a una «mena de torre del castell»—, veu la figura d'un home en el jardí:

La tarda era a punt de cedir el lloc a la nit, però encara hi havia una mica de claror per poder veure sense dificultat el contorn de les coses. És per això que vaig distingir perfectament la silueta d'un home que s'acostava pel camí de Four Roses i travessava el jardí (2006: 99).

En *Un altre pas de rosca*, l'escena és idèntica però amb la posició dels personatges invertida; és la institutriu qui, des del jardí, albira un home desconegut «al capdamunt de la torre», en el mateix moment del dia: «a la claror del crepuscle» (1999: 38), una escena que tindrà una repetició molt més inquietant més endavant, protagonitzada pel petit Miles (1999: 99-101).

La Mrs. Grose de Riera, en consonància amb el joc paròdic, relaciona els misteris de la casa amb la tradició literària que els dota de sentit quan fa sortir a una conversa que ha aconseguit neguitejar Laura els noms de *Rebeca* i *Jane Eyre* i la conveniència de comptar amb «una bona majordoma» (1999: 52). Henry James també havia fet servir el recurs de l'autoconsciència literària, introduint-hi igualment una distància irònica amb les obres invocades, quan el personatge, en mirar d'entendre l'experiència viscuda, s'interrogava en els següents termes: «¿Què potser hi havia un

“secret” a Bly..., un misteri d’Udolpho, o un parent foll, que no es podia mencionar, confinat en un lloc insospitat?» (1999: 42). Amb la voluntat de marcar les diferències amb aquesta tradició, i elaborar un terror psicològic que representa, com bé adverteix el títol, un altre pas de rosca respecte de les tètriques i ja convencionals escenografies gòtiques, James va situar l’inici de l’acció de la seua novel·la en «una tarda de juny» en què feia «un dia preciós» (1999: 19), un escenari poc apropiat «per sentir-hi una esgarrifança» (1999: 11), com s’encarrega de recordar Douglas, el lector del manuscrit de la institutriu. Riera recull aquest mateix contrast amb la intenció de posar de relleu el caràcter lúdic de la seua transformació paròdica i situa la història, igualment, en un excepcionalment assolellat estiu anglés.

Els tòpics del gènere, fixats i desenvolupats en obres de referència obligada, com *Cims borrascosos*, d’Emily Brontë, *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, o *Rebeca*, de Daphne du Maurier, per esmentar les que Riera cita expressament a la novel·la, hi són reflectits en clau paròdica: les atmosferes claustrofòbiques, els segrestaments, la violència psíquica i física, els fantasmes, la dona dement tancada a l’habitació de la torre, etc. Però, per sobre d’aquestes transformacions semàntiques puntuals, la novel·la de Riera planteja una clau paròdica global que les inclou i les lliga totes en una proposta que les transcendeix i els dóna el sentit últim. La tragèdia de Laura Prats, la protagonista de *L’estiu de l’anglès*, abocada al crim i posteriorment empresonada a l’espera d’un judici que se li presenta molt negre, amb tot de proves que semblen desmentir la seua versió dels fets, és la conseqüència de la seua militància no lectora. Ella mateixa confessa la seua aversió a les lletres:

I encara que no tinc res en contra de la literatura –ja s’ho faran els qui s’entretenen amb novel·les, com la meua cosina Maria, cosina valenciana, tot sigui dit, que fins i tot creu que el que expliquen els llibres ha passat de debò–, a mi, la vida que faig no em deixa temps per llegir. Pertanyo, doncs, al tipus de persones que declara a les enquestes que mai no llegeix llibres tot escandalitzant els qui diuen el contrari (2006: 26).

Això explica la seua incapacitat per a interpretar els indicis; una lectora hauria fugit de l’amenaça segura que representava una institutriu anomenada Mrs. Grose, en una casa isolada del camp anglés, ben a prop dels espais immortalitzats per les novel·les de les germanes Brontë o de Henry James. L’experiència, però, finalment ha servit per a ensenyar-li les virtuts i la utilitat de la literatura: Laura Prats, convençuda que la veritat dels fets no li servirà per a demostrar la seua innocència, suplica l’ajuda de l’advocat per a construir-ne una ficció exculpatòria.

A més de la ironia hipertextual, *L’estiu de l’anglès* subratlla el caràcter lúdic amb una remarcable profusió d’ironies textuales. Vegem-ne un parell d’exemples: en un parell d’ocasions, Mrs. Grose adverteix Laura Prats que només sortirà de la casa sabent anglès o passant per sobre del seu cadàver (2006: 73 i 112-113), una manera de parlar que el lector interpreta, de bon començament, en sentit metafòric però que el desenllaç de la història obliga a reinterpretar al peu de

la lletra, establint-hi un contrast netament irònic entre el sentit figurat primer i el sentit literal que s'acaba imposant. Un altre exemple el trobem en l'explicació que Laura Prats dóna dels motius pels quals Mrs. Grose es vestia d'home i suplantava la personalitat del marit imaginari:

En el manual de psiquiatria del doctor Smith, que li recomano que llegeixi, vaig trobar un cas molt semblant al de Mrs. Grose. Gràcies a la interpretació que Smith en feia, vaig comprendre que la Grose no s'havia disfressat d'home només per espantar-me, per cridar la meua atenció o fer que la compadís pels maltractaments, posant en escena una tragicomèdia d'horrors, sinó per intentar realitzar, convertida en Richard, el seu somni d'haver nascut home en lloc de dona (2006: 155-156).

El comportament de Mrs. Grose recorda –i n'apunte la possibilitat d'una al·lusió conscient en qualitat d'homenatge– el de Norman Bates, el protagonista de *Psicosis*, una de les grans pel·lícules de Hitchcock, víctima d'una relació amb la mare que ha motivat un bon grapat d'interpretacions psicoanalítiques del film. El context macroestructural que permet entendre la ironia rieriana remet a la teoria de l'enveja de penis que va formular Sigmund Freud en un dels discursos més misògins de la contemporaneïtat, posant-la en contrast implícit amb els discursos feministes.

Un cas singular del tractament paròdic en l'obra de Carme Riera és el que representa un dels contes d'*Epitelis tendríssims*, «Estimat Thomas», amb una altra obra de la mateixa escriptora, la mítica «Te deix, amor, la mar com a penyora», com a hipotext, en una operació en la qual podríem dir que l'autoreferència és doblement subratllada, ja que, a més d'assenyalar l'entitat literària d'un text que reenvia a un altre text literari, com s'esdevé amb totes les paròdies, en aquesta ocasió s'hi afegeix la consciència de compartir un idèntic univers literari³, a l'interior del qual s'ha de resoldre la tensió dialèctica que planteja tota paròdia. Com ha explicat Ardolino (2000), el mecanisme de l'agnició final en què descansava l'efecte principal del conte que va donar nom al primer recull publicat per l'autora retorna a «Estimat Thomas», però ho fa amb un canvi radical de to, que passa de poètic a irònic en revelar-se que el destinatari de les cartes d'amor escrites per l'adolescent és el gos de la família. La transformació semàntica que es produeix en aquest conte, en relació a l'hipotext de la mateixa autora, no sols opera mitjançant la transposició pragmàtica que implica la modificació dels esdeveniments i de les conductes constitutives de l'acció sinó que imposa també una transvaloració, és a dir, un canvi relatiu als valors atribuïts a les accions i sentiments que caracteritzen els personatges. Riera s'hi complau a ironitzar, en definitiva, sobre un dels pilars sobre els quals descansava, en aquests moments, la seua imatge com a escriptora, amb una clara voluntat de subvertir els partits presos i les simplificacions reduccionistes, des d'una actitud que responia allora a un saludable esperit lúdic i a una certa dosi de provocació, igualment saludable⁴.

³ No podem designar aquest cas amb el terme «autoparòdia», per a subratllar-ne el caràcter reflexiu en relació al marc global de la producció de l'escriptora, perquè aquest concepte («Self-Parody») ha estat utilitzat amb un sentit diferent per Margaret A. Rose per a identificar el tipus de paròdia que fa referència a ella mateixa (1979: 96-105).

⁴ El conte que donava nom al segon recull publicat per Riera, «Jo pos per testimoni les gavines», ja introduïa una distància irònica amb «Te deix, amor, la mar com a penyora» en presentar la mateixa història però des d'una altra

Epitelis tendríssims, pres en conjunt, constitueix el millor exemple de pastitx de l'obra rieriana. El pastitx –recordem-ho– és la imitació lúdica d'un estil o gènere i, en aquesta ocasió, l'objecte de l'hipertext és la literatura eròtica:

la postura adoptada por Riera para relatar la vida eróticosenimental de sus personajes es indudablemente irónica. La autora juega, tanto en el original como en la versión castellana, con la desautomatización de clichés, reclamando la atención del lector sobre el género erótico para ponerlo en solfa desde una óptica femenina, forzando así una reflexión crítica sobre ese tipo de narrativa, tradicionalmente consumida por hombres. [...] De hecho, en la figuración irónica de los *Epitelis tendríssims* subyace, además de una evidente motivación lúdico-estética, una motivación llamémosle «ética», que implica una nueva manera de abordar en clave de humor los mecanismos, a menudo misteriosos, de la excitación sexual. (Cotoner 2010: 120).

Alguns dels tòpics del gènere, com ara, l'erotisme de la veu, la delicadesa de la dona-flor o la iniciació sexual amb la professora de música hi són reelaborats per Riera en un pla irònic que descansa més en l'exploració dels sentits i dels contrastos que es poden desprendre dels usos del llenguatge que en la descripció d'escenes més o menys suggestives. Així, l'amant de la veu seductora, esgotat després de fer l'amor sense deixar de parlar per a no perdre el poder estimulador del seu principal instrument sexual, acaba anant-se'n, literalment «a fer gàrgares» (Riera 1981: 28). El savi botànic Mr. Flower manté relacions, no amb una dona que és *com* una flor, sinó amb una flor –una *Brassica Oleracea*–, o, contemplada sense els vells del desig, una mena de col-i-flor; la identificació com a col-i-flor aporta un sentit irònic a la referència que el savi havia fet anteriorment a la salsa beixamel com a afrodisíac (Cotoner 2010: 121). Com ens recorda un aforisme de Joan Fuster, el sentit de les paraules depèn de les connotacions que porten associades per l'ús: «La rosa, sense la literatura que li ha caigut a sobre, només seria una col petita, insípida i de colors enganyadors» (2002: 306); la col-i-flor amb beixamel, per tant, remet més aviat al prosaisme d'una cuina menestral que als refinaments eròtics d'una alcova de les mil-i-una nits. El relat del procés de formació del jove Bonfoullat a mans de la professora de música explota l'ambigüitat de significació i la dicció obliqua que deriven del contrast –clarament irònic– entre el sentit literal del que s'hi diu i el sentit figurat que s'hi deixa entendre, com podem observar, per exemple, en la narració del seguiment de la classes que efectua el pare per comprovar personalment els progressos del seu hereu:

es limitava a observar sense ser vist, amagant-se rera un paviment [sic] xinès, una de les peces més valuoses de la sala de música, les improvisacions que la mestra i el deixeble tractaven de dur a terme,

perspectiva, ahora que posava sota sospita la veridicitat de tots els detalls i la interpretació dels fets relatats per Riera en el conte que obria el seu primer recull. En definitiva, en posava al descobert l'elaboració literària quan acompanyava la seua versió d'una nota adreçada a l'editor de *Te deix, amor, la mar com a penyora* i d'una carta dirigida a l'autora, Carme Riera, la qual hi apareix com l'artífex d'una ficció. En aquesta carta, d'una forma no gens innocent, la dona desconeguda que s'ha sentit identificada amb un dels personatges rierians afirma l'autonomia de la literatura respecte de la realitat: «Literatura i vida, ho sé molt bé, coincideixen de vegades i no perquè una copii l'altra, la imiti, sinó perquè ambdues són humanes» (1977: 10).

esmerçant-se a treure de llurs instruments totes les possibilitats de notes. I era tal la dedicació d'ambdós que més d'una vegada el vescomte, contagiats pel ritme, embolcallats per la dolça cadència, havia executat també ell la melodia sense perdre, en cap moment, el compàs (1981: 64).

Dins d'*Epitelis tendríssims*, el conte «Uns textos inèdits i eròtics de Victoria Rossetta», a més de participar de la condició general del recull de pastitx de literatura eròtica, s'ha d'entendre com l'expressió particular d'una altra classe de pastitx, el de l'article acadèmic (Cotner 2010: 122). La publicació, com a homenatge pòstum, d'uns poemes inèdits de caràcter eròtic escrits a Mallorca per l'escriptora uruguaiana Victoria Rossetti abans de suïcidar-se, seguida de l'anàlisi i comentari dels textos per part de Barbara Huntington, acaba amb un seguit de preguntes amb les quals sembla tancar la investigadora el seu treball:

Ens queden, abans d'acabar aquest article, una sèrie d'interrogants que tanmateix no podem tancar, ho deim ja de bell antuvi, però que ens creiem en el deure de formular. Qui era l'adolescent bru, bell, de complexió atlètica, molt ben dotat per la natura i tal volta xofer de professió, possiblement relacionat amb els serveis de l'hotel, segons hem aventurat des d'aquestes planes? Com foren les seves relacions? Com reaccionà davant l'escriptora? ¿Sabia que es tractava d'una personalitat de les lletres coneguda arreu del món? Només ell, si és viu, ens pot revelar el misteri (1981: 61)

Aquests interrogants, però, adquireixen una evident càrrega irònica a la llum de les informacions fornides pel Pròleg d'Aina Maria Sureda, segons les quals l'erudita americana tenia com a principal objectiu de la investigació comprovar si la capacitat eròtica de l'amant retratat per Rossetti era tan extraordinària com descrivien els versos i que, una vegada conclòs el pertinent treball de camp, havia retornat a Baltimore acompanyada pel jove.

La paròdia i el pastitx són, com acabem d'explicar, mecanismes de funcionament propis de la metaficció, però no són els únics. En l'obra de Carme Riera podem resseguir altres procediments metaficcional, de caràcter igualment irònic, caracteritzats també per declarar l'estatus lingüístic i ficcional de l'obra literària, tot destruint-ne la il·lusió mimètica.

La professió o la dedicació literària que caracteritza de forma recurrent els personatges de Riera facilita, o fins i tot podríem dir que exigeix, l'atenció del relat cap a la descripció de les activitats relacionades amb l'escriptura i cap a la reflexió sobre el fet literari, amb les seues múltiples derivacions. L'escriptura literària, concebuda com a espai de construcció del subjecte, i la comunicació entre l'autor i el lector, entesa com un acte de seducció, han estat un dels fils conductors en la literatura de l'escriptora mallorquina des de les obres inicials; esdevingudes autèntica obsessió recurrent i marca distintiva, han centrat una bona part de la reflexió metadiscursiva que l'escriptora ha posat en boca dels seus personatges i narradors, en un procés

que, obra rere obra, ha anat adoptant progressivament formes més elaborades, fins a desembocar – per ara– en la proposta més descarnada i més sofisticada que representa *La meitat de l'ànima*⁵.

En un treball recent (2010a) hem analitzat alguns exemples que permeten mostrar –o demostrar– la dimensió metaficcional en què pot ser llegida una part considerable de l'obra rieriana, com ara, els contes “Això no és un conte”, “Confessió general” i “La novel·la experimental”, de *Contra l'amor en companyia i altres relats*, uns textos que indaguen en diferents aspectes del procés de creació literària o en l'estatus lingüísticoficcional de l'obra⁶.

2. SÀTIRA I IRONIA

La major part dels especialistes subratllen la conveniència de no confondre els conceptes de sàtira i d'ironia i de distingir-ne netament les característiques distintives. La sàtira es caracteritza bàsicament per dos trets: l'acritud de la burla i el propòsit reformador –moralitzant, doncs– que expressa el clàssic «Castigat ridendo mores». En paraules de Pierre Schoentjes:

On notera que la satire passe nécessairement par le ridicule alors que la raillerie n'est constitutive que d'une certaine forme d'ironie: l'ironie antiphrastique qui dit la louange pour le blâme et dont la fonction, ce n'est pas un hasard, rejoint précisément celle de la satire. De même que toute ironie n'est pas satirique, il convient d'observer encore que toute satire n'est pas ironique: parmi les outils de la satire figurent un certain nombre de procédés directs, telles la caricature et l'invective, qui ne doivent rien à l'implicite de la ironie (2001: 218).

Una vegada establerta, com a precaució teòrica, la distinció entre els dos conceptes, convé igualment tenir present que la sàtira, ben sovint, es val de la ironia com a arma retòrica. No es tracta ara de la ironia entesa com a actitud filosòfica subjacent a una cosmovisió; no és un mode de discurs sinó una figura retòrica, una tècnica de persuasió. La sàtira és tendenciosa: té una intenció, i al servei d'aquesta intenció –reformadora, recordem-ho– fa servir l'instrument de la ironia. Pere Ballart ha assenyalat amb precisió el terreny d'intersecció que es dona entre la ironia i la sàtira:

En numerosas ocasiones, el espíritu relativizador que define a la categoría [la ironia] se ve desplazado por una manifiesta voluntad de tomar de ella solamente sus técnicas formales, sus soportes retóricos, y ponerlos al servicio de una visión del mundo mucho menos vacilante que la que la ironía, como fenómeno literario general, puede transmitir: nace así la sátira, modalidad de sólida y valiosa tradición en cuyo seno, sin embargo, el análisis de la ironía no puede cumplir otra misión que la de calibrar los aspectos funcionales de la figuración, su empleo por el satírico como instrumento de vindicación y de anatema (1994: 418).

⁵ Hem desenvolupat l'anàlisi, en clau metaficcional, de la comunicació amb el lector i la identitat literària a *La meitat de l'ànima* en un altre estudi (Gregori 2010b), al qual remetem el lector interessat.

⁶ Meri Torras (2000) ha realitzat un interessant estudi sobre el tractament irònic de diferents aspectes de la institució literària a *Contra l'amor en companyia i altres relats* que inclou l'anàlisi d'aquests contes.

Amb ulls americans ens forneix l'exemple més significatiu, per l'abast i per l'amplitud, de l'ús de la sàtira en la producció literària de Riera, encara que no es tracta d'un exemple aïllat; els elements satírics són perfectament rastrejables, també, per exemple, a alguns contes de *Contra l'amor en companyia i altres relats*. *Amb ulls americans* respon a un esperit crític que censura la societat catalana del nostre temps des d'unes conviccions morals i ètiques; és una obra combativa que impugna, a través de la burla, una realitat en la qual se sent vivament implicada perquè, del contrari, la voluntat reformista no tindria sentit.

La classe política es converteix en l'objectiu de les burles més sagnants de la novel·la de Riera, amb uns referents fàcilment identificables amb personatges públics concrets. L'alcalde de Barcelona que es confon contínuament i trabuca els discursos, presentant-se com a alcalde de Nova York o referint-se a «castells de botifarres» com a «patrimoni dels catalans» (2009: 73), menysprea pels membres del seu propi equip i, finalment, enviat a Madrid pel president. Els líders d'Esquerra Republicana de l'època en què se situa la història, Josep Lluís Carod i Josep Bargalló: el primer, esmentat de forma inequívoca amb el seu nom, de qui es descriu, amb un clar distanciament irònic, l'episodi polític que va conduir a la seua destitució, hi apareix satiritzat, per exemple, per un bigoti que posa de manifest «l'obstinat afany» amb què «tractava d'entroncar directament amb Guifré el Pelós» (2009: 95); el segon, càusticament definit com «una persona d'arrelades conviccions antiburgeses, directament proporcionals al seu rebuig visceral de la corbata» (2009: 96), conviccions que no resulten incompatibles, en canvi, amb l'ús del cotxe oficial. O la delirant escena d'una consellera, secundada pel seu equip, que, a la manera d'un espectacle de La Cubana, canta «"Zapatero és el millor sí senyor, sí senyor", "Montilla una *maravilla*, Maragall és un carall, Carod és un carallot..."» (2009: 207). Els polítics, però, no són l'objecte exclusiu de la lupa satírica rieriana; algun ciutadà particular també s'hi troba exposat sota la lent deformadora, com ara, la sra. Rajola, sàvia tertuliana televisiva que opina amb vehemència sobre «els aspectes simbòlics» (2009:127) de l'ase i del brau.

La ressenya de l'espectacle del Mago de Loz i la Sibila de Lumas en un atrotinat teatre de varietats del Barri Xino permet a Mac Gregor oferir una crònica, tan amarga com corrosiva, de la vida pública catalana, en la qual repassa les lluites entre el «gran monstre de tres caps» i el gran «monstre bicèfal», l'esfondrament del Carmel, les obres de l'AVE, els talls d'electricitat i la sequera, per a acabar augurant, com el pitjor dels desastres, la derrota del Barça contra el Madrid en el seu propi camp (2009: 230-232).

Les conductes socials, reduïdes a estereotip, tampoc no escapen de l'ull satíric de Riera. Puigdevall, un personatge grotesc que transcorre per la novel·la disfressat de senyora rossa o de monja, representa la hipertrofia d'un nacionalisme tronat, articulat a l'entorn d'uns pocs tòpics fossilitzats. La imatge de Catalunya que Puigdevall presenta a Mac Gregor té com a resultat que aquest intente demostrar interès per la cultura catalana cofant-se amb barretina, posant-se una bufanda del Barça i

portant un rosari de Montserrat a la butxaca (2009: 88). La cèlebre frase de Francesc Pujols: «Vindrà un dia [...] que els catalans ho tindrem tot pagat, només per això, per ser catalans» (2009: 51) sintetitza a la perfecció el cofoisme d'aquest modalitat essencialista d'entendre la catalanitat, impermeable a l'autocrítica i parapetada rere les lamentacions victimistes. Retrobem el mateix tipus de sàtira en altres obres de l'autora, com ara, en la descripció dels productes que distribueix l'empresa «Catalanitat S.A.» a «Princesa meva, lletra d'àngel» (1991: 23-36): *La Gran Història de la Sardana*, acompanyada d'una reproducció de la Mare de Déu de Montserrat; un despertador amb la melodia del *Cant dels segadors*, els dies feiners, i del *Violai*, els diumenges; o una rosa de sant Jordi en or i robins, amb un llibre sobre les comarques catalanes de regal; o en la creació del personatge que fa servir el pseudònim «Lo gaiter de Tapultepec» en la colònia catalana exiliada a Mèxic, a «Contra l'amor en companyia» (1991: 66).

Per la seua banda, Forestier i la seua esposa Verònica, en companyia dels seus amics, d'entre els quals destaca la marquesa de la Marsalada –una autèntica caricatura que trabuca l'ordre de les paraules–, representen un espanyolisme igualment satiritzat, integrat per residus d'una noblesa rànica, fortunes fetes amb l'especulació urbanística, socis del Círculo del Liceu i del Círculo Ecuestre i esnobs de tota mena. Forestier i senyora simbolitzen una burgesia decadent i depravada, amb uns costums socials i uns vicis sexuals que compten amb tradició literària, com corrobora la menció explícita a *Vida privada*, de Josep M. de Sagarra (2009: 151). La denúncia de la corrupció afecta d'igual manera uns i altres: tant és el finançament del nou partit polític que prepara Puigdevall com l'origen de la riquesa de Forestier o els negocis tèrbols dels seus amics.

Amb ulls americans s'ha d'entendre com una reprovació càustica motivada per l'inconformisme de qui es revolta contra un estat de coses que desaprova i que vol contribuir a reformar mitjançant la dissecció satírica, destacant-ne els aspectes més grotescos. La crítica, però, es formula des d'unes conviccions, uns ideals, que la fonamenten i, implícitament, funcionen com a alternativa de la realitat satiritzada. Així hem d'entendre el personatge de Sergi Batllori –presentat com a amic de la Carme Riera que signa el pròleg, i en perfecta sintonia amb les opinions que podem atribuir a l'escriptora–, elaborat amb una imatge positiva de persona íntegra, intel·ligent i generosa. La radiografia de Catalunya que efectua a la fi de la novel·la i la seua defensa d'uns líders polítics determinats –Miquel Roca i Josep Antoni Duran i Lleida– demostren la profunda implicació i els vincles sentimentals amb la realitat criticada que guien el desig de reforma, des dels quals s'ha dut a terme la sàtira correctiva. Un sentiment que ha contagiats Mac Gregor, el qual, en l'avió de tornada al seu país, a pesar de tot, comença a sentir enyorament per la ciutat que acaba d'abandonar i per tot el que té de bo: «perquè quelcom invisible i també indescriptible em lligava a la Ciutat Comcal, al seu mar, la seva llum, les olors i els colors dels carrers i també a la seva gent» (2009: 249).

La visió satírica de la societat catalana actual fa servir contínuament els mecanismes de la ironia per a elaborar la censura, com es pot fàcilment desprendre dels exemples que hem anat posant o com podem observar, encara, en aquesta reflexió de Mac Gregor sobre el caràcter català:

Celebràvem, ahora que la meva arribada, el vint-i-cinquè aniversari de Begoña, el seu segon divorci i la sort d'haver superat un darrer intent de suïcidi. El fet d'unir celebracions tan diverses em va semblar estrany, però no ho era. Els catalans, encara que siguin rics, tenen una lloable tendència a l'estalvi tant de diners com de temps i energia. Quan van d'excursió procuren, a més d'admirar el Canigó o el Montseny, tornar a casa amb espàrrecs, bolets, mores o caragols, segons l'estació i el temps. Qualsevol producte és bo per demostrar-se que l'esbarjo no ha estat debades, que no només han respirat l'aire pur, que és gratuït, sinó que n'han tret un profit material. Un tarannà intel·ligent que caldria imitar arreu, tant de bo fos exportable" (2009: 160).

3. IRONIES TEXTUALS

La figuració irònica té una importància determinant en la producció literària de Carme Riera i, en la nostra opinió, ha de ser considerada un component essencial de la poètica de l'autora; en alguns casos, funciona com a registre dominant de l'obra o com a dimensió semàntica preferent, adoptant la modalitat de l'anomenada ironia romàntica (Behler 1997; Schoentjes 2001) o ironia metaficcional, com acabem de veure; en altres, hi apareix de manera localitzada en el text, amb una profusió d'exemples força significativa, tant de la modalitat coneguda com a «ironia de situació» com de la d'«ironia verbal».

D'ironies verbals (Schoentjes 2001: 75-99), n'hem exposat ja algunes al llarg del present estudi, com ara, l'exemple de l'amant que se'n va «a fer gàrgares» en «As you like, darling», amb una ironia basada en la visible contraposició entre el sentit aparent i el sentit real de l'expressió, entre la designació de l'operació material de «mantenir un líquid a la gola agitant-lo amb l'expulsió de l'aire dels pulmons», segons defineix el *Diccionari* de l'IEC, –pràctica que convé a un amant extenuat per l'exercitació de la veu– i el sentit figurat de la frase lexicalitzada que indica «fracàs» o «frustració d'una acció malaguanyada», sentit que se sobreposa al literal i explica el per què de la fugida de l'amant. A continuació, n'analitzarem alguns altres casos, a tall de mostra significativa de la riquesa i la varietat que assoleix l'ús del recurs en la literatura de l'escriptora.

La narradora de *La meitat de l'ànima* explica en els següents termes els sentiments que li ha despertat la lectura de les cartes de sa mare lliurades per un desconegut i la relació d'aquest estat d'ànim amb l'escriptura de la novel·la:

en acabar de llegir vaig adonar-me que la meva vida havia canviat, que em calia reinterpretar-la de cap a peus, que era plena d'interrogants, uns interrogants que en gran part, encara resten oberts, tot esperant que aquestes ratlles puguin ajudar a tancar-los. Tant de bo que les meves paraules, enviades com les del SOS en la boira, ben a punt del naufragi –la resta és literatura–, les paraules que li adreç amb la finalitat de captar la seva atenció i posar en guàrdia la seva memòria, no siguin inútils (2004: 27-28).

Ens interessa fixar-nos en la precisió «la resta és literatura» que la narradora fa, aparentment, per a subratllar l'essencialitat de l'objectiu perseguit: trobar la pròpia identitat. Com és ben sabut, la locució correspon al darrer vers de l'«Art poétique» de Verlaine, un poema en el qual l'autor presenta la seua concepció de la poesia –de la literatura, doncs– com a música i suggestió, oposant-la a la racionalitat de la poesia satírica, a la grandiloqüència i les efusions líriques de la poesia romàntica i al joc formal del parnassianisme. La «literatura» designada per l'últim vers assenyala la càrrega accessòria, de tècnica, retòrica i erudició, sobreposada a l'autèntica literatura. Riera reprèn la contraposició, però ho fa d'una manera irònica perquè la finalitat primordial de la seua escriptura – descobrir qui és–, al marge de qualsevol altra vel·leïtat «literària», només es pot realitzar i només té sentit a través de la literatura, com el lector ja pot deduir del joc que li està proposant i com queda diàfanament clar a la fi de la novel·la, quan la mateixa narradora pensa que «qui les envià [les cartes] 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» (2004: 234).

La doble accepció semàntica del mot «portera» ens forneix un altre exemple d'ironia verbal. A *Qüestió d'amor propi*, la narradora es refereix a la curiositat sense límits de Rocío, la seua traductora al castellà, il·lustrant-la amb els següents termes: «Ella mateixa assegura que la seva curolla és acabar de portera a la casa de Carme Balcells» (1987: 72). Al significat primer de «persona que té la custòdia d'una porta o entrada d'una casa o d'un edifici» s'hi superposa un segon sentit –ben estès, d'altra banda– com a «persona que té l'hàbit de trasmetre xafarderies»⁷. L'originalitat de la ironia consisteix a traslladar el significat metafòric a l'esfera intel·lectual, amb una voluntat de tafanejar que se circumscriu, com correspon al personatge, a l'ambient lletraferit i que troba la seua formulació més perfecta en el cercle de relacions de Carme Balcells. L'esment de l'agent literària i bona amiga de Carme Riera, més enllà del joc personal de l'escriptora, serveix per a al·ludir –pel poder que hom li atribueix– una figura capaç de sadollar els desigs del xafarder literari més exigent. El comentari irònic té com a objectiu, en aquest cas, contrapuntar la gravetat de la funció que la narradora encomana a Rocío: esbrinar qui és el responsable d'haver-la desqualificat com a escriptora en una conversa privada i corregir, així, qualsevol perill de deriva emfàtica d'una història tràgica.

Les ironies de situació (Schoentjes 2001: 48-74), en les quals els jocs d'oposicions s'estableixen entre una realitat amagada i la seua falsa aparença, entre allò que és i allò que sembla ser, també mantenen un elevat índex de recurrència en la literatura rieriana. Pensem, per exemple, en el conte «Contra l'amor en companyia»: Coral Flora Gaudiosa, autora d'uns poemes lúbrics que reflecteixen una passió desbocada es casa, tanmateix, verge; un cop casada, ha de continuar alimentant l'erotisme

⁷ El *Diccionari de la Llengua Catalana* de l'IEC no dona aquesta segona accepció, com sí que fa, per exemple, el *Diccionario del Español Actual* de M. Seco, O. Andrés i G. Ramos, encara que l'ús en aquest sentit té tradició literària en català, com podem comprovar, per exemple, en el conte “L'idiota”, de Joan Oliver: “Interrogà la portera, la qual veié arribada l'hora-cim de la seva vida [...]. A instància del marit, la comare xerrà, cantà, brodà la història de la muller adúltera” (1999: 83).

dels seus versos amb la imaginació perquè el seu marit, amb prop de setanta anys, li ofereix unes prestacions sexuals molt limitades: «Martí Baixeras, després de demanar-li que li declamés els seus versos afrodisíacs, solia quedar-se exhaust rera un únic i ràpid sisme que mai no la commovia a ella per més que habités el mateix epicentre» (1991: 70).

L'èxit de la seua poesia no pot compensar el neguit de saber-la falsa, desvari voluptuós que mai no ha aconseguit sentir sobre la pell. Passats els anys, però, vídua i sense amants, descobrirà «la felicitat de l'onanisme» i arribarà al primer orgasme de la seua vida, experiència que reflectirà en un llibre de maduresa, els primers versos del qual produiran escàndol en deixar constància del contrast entre les fingides passions de joventut cantades a l'amant i el plaer cert que ara es dona ella mateix:

Tots els poltres que vaig posar als poemes
em creixen a les mans. Els meus dits
són els tigres que únicament
em porten a conèixer

l'infinit. (1991: 74).

El conte, d'altra banda, es pot entendre com un homenatge a la poeta Alfonsina Storni, al·ludida de passada quan el narrador informa de l'èxit del poema de Coral Flora, «elogiat, quasi res!, per la montserratina *Serra d'Or*, on era saludada com la nova Alfonsina Storni del país» (1991: 72). L'erotisme i la sensualitat presents a la poesia de l'escriptora argentina, així com la insatisfacció i la rebel·lia que la van caracteritzar en serien indicis suficients, però, a més, no sembla arriscat aventurar com a possible inspiració del relat rierà el poema «Bien pudiera ser» d'Storni, els versos inicials del qual diuen precisament⁸:

Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido
No fuera más que aquello que nunca pudo ser,
No fuera más que algo vedado y reprimido
De familia en familia, de mujer en mujer. (1961: 188).

Un cas particular d'ironia de situació és l'anomenada ironia dramàtica (Schoentjes 2001: 57-59): l'espectador –o el lector, perquè, a pesar del nom, es pot donar en diversos gèneres literaris– coneix informacions o està al cas de fets que ignora el personatge, circumstància que té com a resultat la instauració d'un marcat contrast entre la percepció i/o interpretació del personatge –amb la seua restricció del camp de visió, pel motiu que siga– i la del lector o espectador, qui contempla

⁸ Meri Torras (2000: 217-218) apunta una altra clau hipertextual, sens dubte concomitant amb la d'Storni: «el poema de Jaime Gil de Biedma intitulat “El juego de hacer versos”, pertanyent a *Moralidades*”, els versos del qual diuen: «El juego de hacer versos/ -que no és un juego- es algo/ parecido en principio/ al placer solitario». La doble font constitueix un clar indicatiu de la complexitat i el refinament que caracteritzen el joc hipertextual rierà.

des de la superioritat del coneixement –distant o implicada, tant és– la ignorància de la criatura de ficció. En trobem un cas particularment ben resolt a «Princesa meva, lletra d'àngel» (Torras 2000: 214), conte que destaca per l'economia discursiva i la limitació del punt de vista: la reproducció de set cartes creuades entre Cèlia Callicó i Alavedra i Antoni Barba i Callicó i un breu relat en primera persona d'aquest segon personatge. La clau irònica rau en el fet que les cartes signades per Cèlia Callicó Alavedra són ostensibles mostres de correu comercial, ofertes de promocions de l'empresa Catalanitat S.A., circumstància que Antoni Barba no es capaç de detectar, primer, ni d'entendre, després, quan se li explica, motiu pel qual, enceta una correspondència de caràcter privat amb la suposada corresponsal, que continuarà malgrat no rebre'n cap resposta. La visita personal a la seu de l'empresa i les explicacions del seu director sobre els mecanismes de l'operació de màrqueting no aconseguiran convèncer l'home de la inexistència de Cèlia, contra la qual guarda un rabiós ressentiment. Els lectors assistim amb un somriure no exempt de pietat al joc irònic que ens involucra en una veritat que la innocència del personatge –un pobre jubilat de Mollerussa que s'ha il·lusionat amb la dona que creu que li escriu– no és capaç de desxifrar.

El recorregut, necessàriament incomplet, que hem realitzat a través de les formes de la ironia en la literatura rieriana ens ha permès comprovar el ventall d'opcions que la figuració irònica hi adopta, així com mostrar la importància cardinal que assoleix en la constitució de la poètica de l'escriptora. La ironia esdevé un vertader fil conductor en l'edifici de significats bastit per l'escriptura de Carme Riera, potser un contrapés de la dimensió –torbadora en un altre sentit– que s'endinsa en les pregoneses de l'ànima humana i dels seus misteris amb qui comparteix l'espai literari; sens dubte, un filtre en la visió del món que se'ns hi presenta, una actitud intel·lectual basada en la intel·ligència, blindada contra qualsevol manifestació de sectarisme i contra les adhesions incondicionals, que s'ofereix al lector demanant-li una complicitat igualment intel·ligent i, si se'ns permet la paradoxa, una idèntica passió distanciada per les coses.

Referències bibliogràfiques

- ARDOLINO, Francesco (2000). «La ficció epistolar de Carme Riera». *Journal of Catalan Studies*, 3. [http://www.uoc.es/jocs/3/articles/ardolino4/index.html].
- (2006). «Où sont les vierges d'antan? Carme Riera contista». *Caràcters*, 34. 28-29.
- BALLART, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BEHLER, Ernst (1997). *Ironie et modernité*. París: PUF.
- CORTADELLA, Xavier (2006). «Un “divertimento” inquietant». *Presència*, (26-V/1-VI). 26.
- 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 (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Editorial Lumen.
- FUSTER, Joan (2002). *Obra Completa, I. Poesia, Aforismes, Diari, Vinyetes i Dibuixos*. Barcelona: Edicions 62.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- GREGORI SOLDEVILA, Carme (2010a). «Estratègies discursives iròniques en la narrativa catalana actual: l'autoconsciència textual». *Revista de Filología Románica*, 27. 59-76.
- (2010b). «Pacte metaficcional i identitat literària, una proposta per al lector model de *La meitat de l'ànima*». A Fabrice CORRONS- Sandrine RIBES (eds.): *Lire Carme Riera. À propos de La meitat de l'ànima/ Llegir Carme Riera. A propòsit de La meitat de l'ànima*. Péronnas: Éditions de La Tour Gile. 181-200.
- HUTCHEON, Linda (1991 [1ª ed. 1985]). *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. Londres/Nova York: Routledge.
- JAMES, Henry (1999). *Un altre pas de rosca*. Barcelona: Quaderns Crema.
- NADAL, Marta (1994). «Carme Riera, amb ironia, contra el solc del temps». *Serra d'Or*, 411.18-21.
- OLIVER, Joan (1999). *Obres Completes. Obra en prosa*. Barcelona: Proa.
- OLIVER, Miquel dels Sants (1981). *L'hostal de la Bolla. Flors de silenci*. Barcelona: Edicions 62.
- PUEO, Juan Carlos (2002). *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*. València: Tirant lo Blanch.
- RIERA, Carme (1977). *Jo pos per testimoni les gavines*. Barcelona: Laia.
- (1981). *Epitelis tendríssims*. Barcelona: Edicions 62.
- (1987). *Qüestió d'amor propi*. Barcelona: Columna.
- (1990). «Grandeza y miseria de la epístola». A Marina MAYORAL (coord.). *El oficio de narrar*. Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura. 147-158.
- (1991). *Contra l'amor en companyia i altres relats*. Barcelona: Destino.
- (2000). *Cap al cel obert*. Barcelona: Destino.
- (2004). *La meitat de l'ànima*. Barcelona: Proa.
- (2006). *L'estiu de l'anglès*. Barcelona: Proa.
- (2009). *Amb ulls americans*. Barcelona: Proa.
- ROSE, Margaret A. (1979). *Parody/Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. Londres: Croom Helm.
- SCHOENTJES, Pierre (2001). *Poétique de l'ironie*. París: Seuil.
- STORNI, Alfonsina (1961). *Obra poética completa*. Madrid: Ediciones Meridión.
- TORRAS, Meri (2000). «A favor de la complicitat compartida: *Contra l'amor en companyia*, la ironia i la institució literària», A Luisa Cotoner (ed.). *El mirall i la màscara. Vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l'obra de Carme Riera*. Barcelona: Destino. 201-235.