

Imatges del món i miralls literaris. L'escriptura metaficcional en l'obra de Carme Riera*

Carme Gregori Soldevila

Universitat de València

Jocs de miralls i captació del real

Hi va haver una època en què hom va creure que la novel·la era un mirall que es passejava pel camí i que tant podia reflectir el blau del cel com el fang que embrutava els peus del caminant perquè, en definitiva, la seua funció era la de reflectir el món¹. D'això ja fa molt de temps, però la metàfora de l'espill ha mantingut la seua vigència i, sota formes diverses, ha anat donant compte de les diverses maneres en què ha anat evolucionant la forma d'entendre les relacions entre la literatura i la realitat. Pensem, per posar un exemple ben conegut, en el *Mirall trencat*, de Mercè Rodoreda, una imatge amb una gran força evocadora que ens dibuixa i anuncia una realitat fragmentada i inconnexa. Quan Carme Riera titula *Joc de miralls* la seua segona novel·la, està posant de manifest la manera com concep la captació literària del món i, alhora, està revelant una de les bases de la seua poètica; no és per casualitat que aquest títol ha estat emprat de forma reiterada per la crítica per a denominar el conjunt de l'obra rieriana. El caràcter lúdic que assenyala el substantiu –joc–, així com la multiplicitat d'un plural –miralls–, que ha vingut a desbancar l'espill únic, són elements que no ens haurien de passar desapercebuts. Un “joc de miralls”, a més, designa una forma particular d'organització dels reflexos; els miralls ja no hi enfoquen la realitat exterior amb l'ambició de reflectir-la i fixar-la, sinó que, encarats entre ells, s'enfronten amb un encreuament de reflexos que difumina els contorns de les realitats possibles, multiplica els angles de percepció, augmenta fins al vertigen la profunditat de la visió i, sobretot, canvia la referència neutra i objectiva per unes imatges del món que només són

* 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 La definició “Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin”, atribuïda a Saint-Réal, va ser incorporada per Stendhal com a epígraf al capdavant del capítol XIII de *Le rouge et le noir*; parafrasejada, en un altre moment de la novel·la (capítol XLIX) en els termes següents: « Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route », ha esdevingut la màxima expressió del realisme literari.

aprehensibles en la superfície etèria del mirall. Molt lluny de la mirada transparent i funcional i de les pretensions d'objectivitat del realisme vuitcentista, els miralls de l'univers construït per Riera ens presenten una realitat elaborada amb artifici mitjançant un tipus de mirada que Todorov (1970: 128-129) va qualificar d'opaca i d'autoreflexiva, esdevinguda ella mateixa el principal objectiu de l'operació de mirar. Dit d'una altra manera: la literatura rieriana, entesa com a mirall, més que no la voluntat de reflectir un món exterior, una realitat factual, té com a finalitat mostrar el seu propi reflex. Aquesta literatura davant del mirall és, per tant, una literatura autoreferencial que té plena consciència de ser una entitat lingüística i ficcional, inserida dins d'una tradició d'obres de la qual parteix i en relació a la qual s'ha d'entendre; una mena de literatura que la teoria literària designa amb els termes "metanarració" o "metaficció", en la qual l'única realitat que existeix és la de la pròpia escriptura (Hutcheon 1985; Waugh 1993).

La imatge en el mirall literari

Seguint amb l'exemple de *Joc de miralls*, no se'ns pot escapar que el tema del doble que s'hi recrea a través de la història dels personatges Corbalán i Gallego, es planteja i es resol bàsicament dins l'àmbit literari, en clau literària. La semblança física i la usurpació de la personalitat civil són gairebé accessòries, comparades amb la identificació i la substitució de la personalitat literària, de l'escriptura, que, d'altra banda, i no per casualitat, acostuma a ser l'espai en el qual es construeix la identitat del subjecte en l'obra rieriana. Igual ocorre en un altre dels exemples de dualitat creats per l'autora, el conte "Mon semblable, mon frère"(1991: 37-62), amb dos escriptors frustrats o mediocres per separat que, esdevinguts un de sol, lligats per un destí que amenaça de dissoldre'ls com a individus però que els recompensa amb una obra excelsa i amb el reconeixement literari, construeixen una identitat literària compartida.

Si la novel·la de Carme Riera és un *Joc de miralls*, la novel·la de Corbalán-Gallego, *El relevo*, també ho és, de manera que una i altra es reflecteixen mútuament, amb un efecte de «myse en abîme», que és un dels mecanismes propis de la metaficcionalitat. L'obra de l'escriptor del món de ficció, ficció dins la ficció, constitueix un dels reflexos del joc de miralls que la inclou i, alhora, un joc de miralls en ella mateixa. *El relevo* no és l'única obra literària que, a l'interior de la novel·la de Riera, tracta el tema del doble i actua, doncs, com una imatge reflectida de la novel·la

marc. Gallego tradueix i comenta *Poesia i veritat*, de Goethe, obra de la qual li crida particularment l'atenció l'episodi en què l'autor es troba amb el seu doble.

La literatura és doble, és imitació i transformació, és espai de comunicació intersubjectiva i confluència dels altres literaris que configuren la tradició heretada. Per tant, no és d'estranyar que el tema del doble desemboque tot sovint en reflexió metaficcional. El doble és, doncs, un tema de caràcter eminentment literari, fins al punt que hom ha arribat a afirmar que, parlant de dobles, la literatura, en el fons, no fa més que parlar d'ella mateixa (Goimard-Stragliati 1977 : 31); quan Carme Riera elabora el tema del doble en clau literària, està elevant-ne al quadrat el component literari, amb el corresponent subratllat de la condició autoreferencial.

En el conte "Mon semblable, mon frère" podem observar, a més, un altre dels mecanismes de funcionament propis de la metaficció: les relacions hipertextuals, en terminologia genettiana, com a univers de referència natural d'unes pràctiques literàries que remetent de forma conscient a unes altres obres literàries com a models en els quals podem dir que s'emmirallen, per continuar amb la metàfora del mirall. Ras i curt: el referent de la literatura metaficcional és la mateixa literatura, motiu pel qual és coneguda com a literatura de segon grau, perquè no *copia* la realitat sinó una altra ficció. En el conte al qual ens estem referint, Riera es complau a fer explícits els hipotextos concrets que han funcionat com a punt de partida del seu relat: "El pequeño cadáver de R. J.", de Juan José Millás i "Autoretratos", d'Ángel Bonomini, en un envit còmplice llançat a un lector que ha de saber llegir la proposta i delectar-se en els mecanismes de la transformació, en els implícits que arrossega i en la inevitable càrrega irònica que representa fer-la present i interpretar-la com a tal.

Els materials literaris de construcció de "Mon semblable, mon frère" no s'esgoten, però, en els hipotextos confessats. Meri Torras ha realitzat, en aquest sentit, una molt interessant anàlisi del conte com a transposició ficcional de l'especial amistat que lligava Jaime Gil de Biedma i Gabriel Ferrater. Segons Torras, la qual aporta tot un seguit d'arguments i de proves textuais en favor de la seua hipòtesi, "la confabulació poètica bilingüe que agermana Gil de Biedma i Gabriel Ferrater" (2000: 232) funciona com a referent de la història del conte de l'escriptora mallorquina. La barreja d'elements literaris a partir dels quals es generen els textos rierians, en graus de reelaboració diversos, més o menys implícits, però sempre inserits al servei d'una intenció literària que trascendeix la simple evocació, són una mostra de la complexitat i el refinament de la poètica metaficcional de l'autora. La incorporació de materials literaris es realitza

sempre de manera original, sotmetent-los a un procés de naturalització per part del text d'acollida. Els materials aliens, doncs, s'incorpora a una proposta de sentit –la de l'obra rieriana– que troba satisfacció a exhibir, en una gradació que va de l'ostentació fins a l'indici més críptic, les fites i les mostres d'una tradició de textos sense la qual no tindria sentit, amb la voluntat de fer evident la dependència que cada obra estableix amb les obres que l'han precedida i que, inevitablement, contribueixen a explicar-la.

La paròdia i el pastitx, amb un caràcter lúdic i, per tant, podem dir que marcadament irònics, són pràctiques hipertextuals que tenen un considerable rendiment en la producció rieriana. Només cal pensar en *L'estiu de l'anglès*, per posar l'exemple d'una obra en què el registre paròdic és el dominant, però també podríem rastrejar-ne un bon grapat de casos escampats pel conjunt de la literatura de l'autora en qualitat d'homenatges a llibres que estima i admira, però també com a part del diàleg que estableix amb el lector, un exercici d'intel·ligència còmplice a la recerca de la memòria literària compartida.

L'anàlisi de les relacions hipertextuals en l'obra rieriana, però, demanaria una atenció que escapa als objectius amb què hem plantejat el present treball. Ens limitem, doncs, a assenyalar-ne la pertinència i la importància a l'hora d'avaluar els mecanismes a través dels quals es fa evident l'autoconsciència literària en l'obra de l'autora.

Un dels elements que contribueixen decisivament a canalitzar i a expandir l'autoconsciència literària en les obres de Carme Riera és la condició d'escriptors amb què estan caracteritzats un bon nombre dels personatges protagonistes: Antonio Gallego a *Joc de miralls*, Àngela Caminals a *Qüestió d'amor propi*, Maria Fortesa a *Cap al cel obert*, C. a *La meitat de l'ànima*, Aina Maria Sureda a *Epitelis tendríssims*, però també la major part dels personatges de *Contra l'amor en companyia i altres relats*, el nexa d'unió entre els quals “és l'escriptura o la lectura”², segons ens adverteix, significativament, el text de la contraportada, o Isabel-Clara, a *Una primavera per a Domenico Guarini*, que redacta les seues cròniques periodístiques, o les cartes que escriu Àngela de Fortalesa, tan precioses com netament fictivals, etc. La professió o la dedicació literària dels personatges 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. Així, és freqüent

² Meri Torras (2000: 201) ha assenyalat la importància de la literatura com a denominador comú i autèntic tema dels contes del recull: “La indiscutible protagonista de *Contra l'amor en companyia* és la literatura”.

que se'ns indiquen les circumstàncies de gestació de l'obra, com fa Aina Maria Sureda en el "Pròleg" a *Epitelis tendríssims*, o l'objectiu de l'escriptura, com ara en *Qüestió d'amor propi*, o que ens aparega el personatge en situació d'escriptura, com en el segon capítol de *Cap al cel obert*, amb una descripció que frueix detallant el ritual que segueix Àngela per a posar-se a escriure les cartes "falsament enamorades", pura literatura. L'exemple més complex i més perfecte, una autèntica filigrana metaficcional, alhora que un corpreneador i bellíssim inici de novel·la, el trobem en les primeres pàgines de *La meitat de l'ànima*. La novel·la comença amb la narració de la història de « la dona que és a punt de baixar del tren » (2004: 9) a l'estació de Portbou el 30 de desembre de 1959, amb un primer paràgraf que conté una descripció per a, tot seguit, fer emergir al primer pla la veu de la narradora que, en primera persona, fa evident la seua presència, alhora que posa de manifest els dubtes i les opcions narratives per a resoldre l'escena que narra: « Per això potser no em cal perdre ni una ratlla a descriure l'olor... », « Ignor si l'andana és buida o plena [...] me deman si paga la pena prendre el detall en consideració » (2004: 9). A partir d'ací, tota l'escena inicial veu contínuament interferida la narració de la història pels comentaris tècnics de la narradora; així, per exemple, aquesta pressuposa la vigència de la convenció segons la qual la literatura és una captació de la realitat i, al mateix temps, trenca aquesta mateixa convenció en fer-la explícita quan planteja, en condicional, una hipotètica aproximació, talment el *zoom* d'una càmera: « Si ens hi acostéssim veuríem que, sota els ulls d'un verd indecís... » (2004: 10); o fa visible la condició aleatòria de la narració quan equipara com a opcions estilístiques igualment vàlides que l'andana siga plena o siga buida. La narració, a més, centra l'atenció en la situació d'escriptura, a les circumstàncies de la qual es mostra supeditada, quan la narradora anuncia que ha d'interrompre el relat perquè també ella, com el personatge de la seua història, ha arribat a l'estació de Portbou: « no tenc altre remei que deixar d'escriure, recollir els meus estris i preparar-me, tal com demana la veu que anuncia –entre el xerric de la frenada de l'express– el nom de Portbou » (2004: 10-11) o quan declara la manera en què va començar a escriure la història de Cecília Balaguer, la seua mare.

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 Carme Riera 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

diverses obres de Riera, la modalitat discursiva epistolar s'ha d'entendre com a representació metonímica de la literatura, fins al punt de convertir-se'n en símbol, cosa que la crítica ha destacat de forma gairebé unànime i que ja es despenia d'un memorable exercici d'autoanàlisi signat per l'autora fa vint anys (Riera 1990). Usat de bon començament per la seua aptitud per a la confessió i per facilitar una atmosfera d'intimitat, el registre epistolar s'ha anat convertint, amb el pas de les obres, en un mitjà per a elaborar una reflexió metaliterària perfectament encarnada en la història, cada vegada més ambiciosa i més complexa: disfressada amb els detalls que convenen en cada cas a la trama, assoleix un nivell d'originalitat que captiva per la intel·ligència participativa que exigeix del lector. A *Cap al cel obert* –l'obra en la qual conflueixen i s'estilitzen les constants de l'escriptura epistolar de l'autora–, la novel·la basteix una argumentació molt precisa a l'entorn de les funcions de la literatura i, molt particularment, sobre la relació amb el lector. En aquest sentit, *La meitat de l'ànima* representa un autèntic pas de rosca respecte a la producció anterior perquè no tan sols textualitza la comunicació literària de forma metafòrica o n'incorpora reflexions diverses al discurs dels personatges, sinó que la tematitza i la converteix en un dels principals eixos de sentit de la novel·la. Ara ja no es tracta d'una manera metafòrica de parlar; ara la necessitat del lector és definida i concreta i forma part de la història. Del lector model de la novel·la s'espera que siga capaç de desxifrar el dispositiu textual abans i per sobre dels coneixements de la narradora, en un diàleg estabert amb l'autora; igualment, el lector model ha d'interpretar que la petició d'ajuda de la narradora transcendeix la trama argumental per a erigir-se en comentari autoreflexiu que deixa constància d'un dels principis bàsics de la comunicació literària –la importància del lector com a factor determinant de l'existència del text–, instaurant d'aquesta manera una clara dimensió metaficcional que se superposa a la intriga ficcional i que, per la posició estratègica que ocupa –a l'inici i al final de la novel·la–, hi assoleix un destacat protagonisme.

Com s'ha encarregat d'assenyalar Waugh (1993: 43), és propi de la metaficció atorgar al lector un paper actiu en la construcció del sentit. Deixar a les seues mans la interpretació de la història és una opció que s'oposa a la pràctica monològica i a la imposició d'una versió de la història per part d'un narrador erigit en autoritat incontestable

La dimensió metaficcional de *La meitat de l'ànima* també atorga una significació diferent a la recerca de la identitat de la narradora; des d'aquesta

perspectiva, la identitat d'una escriptora de ficció només pot ser, com és obvi, literària i només pot constituir-se a través de l'escriptura. Si, d'acord amb una lògica lingüística impecable, la identitat de l'escriptora és literària, la seua filiació i la seua herència han de ser igualment culturals i de caràcter simbòlic. A la llum d'aquesta constatació, la paternitat de Camus assoleix un sentit que depassa la trama argumental i esdevé part de l'autoreflexió³.

D'altra banda, com ha explicat Pere Ballart, qualsevol esment dins del discurs textual d'algun dels elements que formen part del context real en el qual es produeix la comunicació literària, “deja al descubierto el hiato entre ficción y realidad por el solo hecho de nombrarlo” (1994: 348), la qual cosa equival a posar de manifest l'autoconsciència i el caràcter convencional de l'obra. Una manera de denunciar el caràcter ficcional del text literari consisteix curiosament a negar explícitament aquest caràcter, com ocorre en el conte de Carme Riera titulat precisament “Això no és un conte”, en el qual, a més de la refutació avançada pel títol, la narradora torna a insistir en dues ocasions que el seu text “no és un conte ni té res a veure amb la ficció” (1991: 163). Igualment hem d'entendre com a marcadors irònics d'autoconsciència textual les proclames de la narradora de *La meitat de l'ànima* que neguen la condició ficcional de la història de la seua mare, tot afirmant-ne el caràcter real. A banda d'altres referències escampades al llarg de la novel·la, en la part final, la narradora dóna compte del seu fracàs a l'hora de resoldre i donar sentit a la història que és, al mateix temps, la de sa mare i la dels seus orígens amb un seguit de reflexions en les quals planteja les alternatives d'escriptura, més versemblants i coherents, que li hauria oferit la ficció, reflexions que, invariablement, encapçala amb les fórmules “Si això fos una novel·la” i “Si Cecília Balaguer fos només la protagonista d'una novel·la i no només la meua mare” o altres variants estilístiques, sempre en oracions condicionals que formulen la suposada oposició vida/literatura. És clar que hem d'interpretar aquestes declaracions com a procediments metaficcional, mitjançant els quals els textos posen al descobert l'artifici. En els casos a què ens estem referint, l'adscripció ficcional es produeix per negació, però amb una efectivitat idèntica a l'obtinguda mitjançant l'afirmació. L'efecte irònic del procediment també és equivalent al de l'asserció contrària –“això és un conte”, “això és una novel·la”–, ja que el que compta és el fet de plantejar la condició literària i, en definitiva, posar al descobert els límits i els codis que regeixen les

³ Per a completar l'anàlisi de la comunicació amb el lector i la identitat literària a *La meitat de l'ànima*, hom pot consultar Gregori (2010).

relacions entre literatura i realitat. No ens pot passar per alt la ironia que es desprèn de la contradicció manifesta entre el discurs de la narradora de *La meitat de l'ànima* que nega la condició ficcional de la història i la constatació de llegir aquesta declaració a l'interior d'una obra que va guanyar el més prestigiós dels premis de novel·la de les lletres catalanes.

Són molts altres, encara, els exemples que podríem posar per a mostrar –o demostrar– la dimensió autoconscient en què permet de ser llegida una part considerable de l'obra rieriana, com ara, el conte “Confessió general”, de *Contra l'amor en companyia i altres relats*, en el qual es presenta una imatge de l'autor com a creador de realitats, amo i senyor de les vides i els destins dels personatges, com el demiürg que modela el món d'una ficció que es revela com a construcció arbitrària i de caràcter imaginari. La narradora, després d'acusar-se de tretze avortaments, de la mort de tres persones i de la infelicitat d'algunes altres, a més d'altres malifetes inferiors, fa un gir irònic en la confessió quan circumscriu el seu propòsit d'esmena -i, per tant, també les seues culpes- a la literatura:

Però tenc el ferm propòsit d'esmenar-me i dedicar-me en el futur de la propera reencarnació únicament a escriure sobre ocells i flors. Renunciï per sempre més a l'enorme responsabilitat moral que l'exercici de la novel·la comporta. Em faré poetessa. Conrearé només l'ègloga i eventualment, per encàrrec, l'epítolami i la lloa (1991: 216-217).

La revelació canvia el sentit dels pecats confessats i trasllada automàticament el conflicte de l'àmbit de la ficció al de la metaficció. Així, resulta ben significatiu que els avortaments dels quals s'inculpa la narradora no facen en realitat referència a experiències viscudes per un o diversos personatges en el desenvolupament d'una o diverses històries de ficció creades per ella -cosa que sí que ocorre amb la resta dels delictes declarats- sinó que es tracte de criatures de ficció avortades durant el procés creatiu que no van arribar a consolidar-se com a personatges de cap narració. La narradora no hi al·ludeix, doncs, als detalls de la història o històries referides per una o diverses narracions sinó al treball narratiu, amb les seues interrupcions i fallides i els seus materials de rebuig:

En primer lloc, m'acús de portar a l'esquena tretze avortaments sense adonar-me que, en aquestes innocents criatures que vaig enviar al no-res abans de donar-los l'oportunitat de viure, residien les meves millors possibilitats de pervivència (1991: 215).

La inversió del mirall

A *Qüestió d'amor propi* podem observar una formulació particularment interessant de la manera en què es presenten els vincles entre literatura i realitat en l'obra de Riera. Les relacions amoroses entre Àngela Caminals i Miquel Orbaneja que s'hi narren es plantegen, es desenvolupen i arriben al desenllaç d'una forma plenament literària. La relació es caracteritza, des de l'inici, per adoptar una "tessitura literària" (1987: 41), quan comencen a comunicar-se fent servir citacions de versos; o quan descriuen l'aventura amorosa que estan vivint mitjançant exemples extrets de la literatura, els quals semblen, "per primera vegada, perfectament comprensibles" (1987: 48); són conscients que la seua és una relació basada essencialment en les paraules, "eminentment literària" (1987: 56); i el pla que la narradora concep per a venjar llur honra també se situa en l'esfera literària: fer-lo incórrer en un ridícul intel·lectual que el desemmascara i li vede l'accés al Premi Nobel que tant ambiciona. Un dels comentaris d'Àngela ens servirà per a entendre l'abast autoreflexiu que té aquesta elaboració de la història; quan arriba a la conclusió que la relació amorosa que va protagonitzar amb Miquel "no fou altra cosa que un assaig general previ a l'escriptura o l'escriptura mateixa en forma d'experiència de laboratori" (1987: 57) ens està indicant que, en aquest univers, s'ha capgirat el nexa d'unió que acostumava a lligar literatura i realitat, fins al punt de poder parlar d'una inversió del mirall realista. En comptes de tenir una realitat sobirana que la literatura s'esforça per *copiar*, que era la pretensió del realisme vuitcentista, i que representava una mena de superioritat a favor de la realitat, en una clara relació jeràrquica, ara assistim a una realitat –la de la relació sentimental dels protagonistes– concebuda com a material literari en brut, com a matèria primera d'una escriptura que ha passat a ser l'objectiu primordial, amb una finalitat que desemboca i s'esgota en ella mateixa. Difícilment se'ns pot escapar la càrrega de profunditat que una tal constatació representa en el debat literari i, més encara, inserida dins d'una història que, d'aquesta manera, depassa àmpliament els límits de la trama d'una aventura amorosa.

El miratge del pacte mimètic realista desapareix fulminat pels constants impactes dels trets metaficcional: ja no és possible instal·lar-nos en la confortable il·lusió d'una literatura que juga a fer-nos oblidar que és ficció. La pèrdua de confiança en les possibilitats de reflectir la realitat i el recordatori continu dels artificis amb què mirem de construir la suplència d'unes imatges potser és, en definitiva, la millor manera de posar en qüestió la idea mateixa de realitat.

L'anàlisi dels elements que, a l'interior de la diègesi, giren l'atenció cap a la mateixa condició literària del text i cap als mecanismes de construcció i de funcionament que li són propis, és a dir, d'aquells elements que posen de manifest el caràcter ficcional de l'obra i mitjançant els quals s'hi planteja un pacte metaficcional, podria multiplicar casos i exemples tot al llarg de la producció literària rieriana perquè en constitueix un dels eixos vertebradors. La percepció de la dimensió metaficcional de la literatura de Carme Riera ha de contribuir a la comprensió de la poètica que li és pròpia, sense caure en la pretensió d'erigir-se en proposta de sentit única o preferent. La construcció de la identitat, la recuperació de la memòria col·lectiva i el component ètic del discurs literari són igualment trets distintius de la literatura rieriana; el component metaficcional, però, aporta al conjunt unes dosis de malícia literària i de transcendència intel·lectual que actua, entre altres funcions, com un efectiu contrapunt de qualsevol possible temptació de vessaments sentimentals o de militàncies ideològiques.

Referències bibliogràfiques

Ballart, Pere (1994), *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.

Goimard, Jacques.-Stragliati, Roland (1977), *La grande anthologie du fantastique. Histoires de doubles*, París, Presses Pocket.

Gregori Soldevila, Carme (2010), "Pacte metaficcional i identitat literària, una proposta per al lector model de *La meitat de l'ànima*", dins Patrice Corrons/Sandrine Frayssinhes Ribes (ed.), *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 (1985 [1ª ed. 1980]), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Nova York-Londres, Methuen.

Riera, Carme (1987), *Qüestió d'amor propi*, Barcelona, Columna.

----- (1990), "Grandeza y miseria de la epístola", dins 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.

----- (1993), *Joc de miralls*, Barcelona, IAE.

----- (2000), *Cap al cel obert*, Barcelona, Destino.

----- (2004), *La meitat de l'ànima*, Barcelona, Proa.

Stendhal (1968), *Le rouge et le noir*, París, Gallimard.

Todorov, Tzvetan. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil.

Torras, Meri (2000): “A favor de la complicitat compartida: *Contra l’amor en companyia*, la ironia i la institució literària”, dins 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.

Waugh, Patricia (1993 [1ª ed. 1984]): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres-Nova York, Routledge.

Imatges del món i miralls literaris. L'escritura metaficcional en l'obra de Carme Riera

Carme Gregori Soldevila
Universitat de València

Resum

L'article proposa una anàlisi, com a eix vertebrador de la literatura de Carme Riera, dels elements que, a l'interior de la diègesi, giren l'atenció cap a la mateixa condició literària del text i cap als mecanismes de construcció i de funcionament que li són propis; és a dir, d'aquells elements que posen de manifest el caràcter ficcional de l'obra i mitjançant els quals s'hi planteja un pacte metaficcional. L'autoconsciència i l'autoreferencialitat del text metaficcional trenquen amb la il·lusió mimètica pròpia del pacte realista per a plantejar una reflexió sobre l'artifici dels sistemes de captació del real per part de la literatura, deixant al descobert els límits i els codis que regeixen les relacions entre literatura i realitat. La denúncia de la ficcionalitat del text, l'atenció al procés d'escritura, la presència dels referents de la tradició literària i el paper actiu en la interpretació del text són els principals mecanismes metafictionals que podem trobar en la literatura de Carme Riera. La percepció de la dimensió metaficcional de la literatura de Carme Riera es presenta amb la voluntat de contribuir a la comprensió de la poètica de l'autora.

Paraules clau: Carme Riera, metaficció, autoconsciència literària, lector, doble.