

Perspectivisme, tècnica i procediments narratius a “La meitat de l'ànima” de Carme Riera

Lluïsa Cotoner i Cerdó

La primera vegada que vaig llegir *La meitat de l'ànima* de Carme Riera em va venir al cap la imatge de Janus, un dels déus més antics del panteó romà, que simbolitza la possibilitat de tenir alhora dues perspectives abastant tot el món que l'envolta. És per això que es representa sempre amb dues cares oposades: una que mira cap endavant i l'altra cap endarrere, o una que mira cap a la dreta i l'altra cap a l'esquerra si el pinten de perfil. Tot i que no és aquest el primer cop que la novel·lista mallorquina vol abastar les múltiples possibilitats d'interpretació d'uns mateixos fets, en la meua opinió, sí que és el primer pic que porta aquesta tècnica narrativa fins a unes conseqüències tan extremes.

La meitat de l'ànima és la novel·la que, ara per ara, tanca la trilogia que Riera ha dedicat a la recuperació d'alguns aspectes de la nostra memòria històrica, recuperació que inicià el 1994 amb *Dins el darrer blau*, ubicada a la Mallorca de final del segle XVII, i continuà el 2000 amb *Cap al cel obert*, situada a meitat del XIX i fonamentalment a Cuba, dues obres a les quals els fets històrics són el marc que determina el desenvolupament de la trama inventada. A *La meitat*

de l'ànima (2004), les circumstàncies de la postguerra a la Barcelona franquista, la precària situació dels exiliats republicans a França, la resistència armada dels nuclis anarquistes, que mai no van acceptar la derrota de la Guerra Civil, són els elements històrics on s'encaixa la ficció i tenen una rellevància gens menyspreable en la recerca de la identitat dels personatges i la resolució de la intriga. L'acurada documentació històrica, fruit d'una minuciosa recerca als llibres i diaris de l'època, serveix a l'autora no tan sols de rerefons ambiental, sinó, sobretot, per explicar la història particular d'uns personatges totalment condicionats per les circumstàncies històriques reals amb les quals es troben involucrats. Tot i que no hem de perdre de vista que *La meitat de l'ànima* no és un llibre d'història, sinó una novel·la amb tota la càrrega de ficció i d'imaginació artística, que comporta la paraula. Tanmateix, com explica Northrop Frye (*La interpretació de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1988), no hi ha cap lector que llegeixi *Macbeth* per aprendre la història d'Escòcia, sinó per saber què és el que sent un home després d'haver guanyat un regne i haver perdut la seva ànima.

El nucli argumental de *La meitat de l'ànima* gira al voltant de la investigació del cas de Cecília Balaguer, desapareguda a Portbou entre l'1 i el 4 de gener de 1960. La recerca l'empren la seva filla, una escriptora coneguda, com a conseqüència del fet següent: la diada de Sant Jordi de l'any 2001, quan signava llibres a la llibreria Catalonia, un desconegut li lliura una carpeta blava amb l'avís que conté quelcom que pot interessar-li. L'escriptora, acostumada a rebre manuscrits de més que dubtosa qualitat, no en fa cas, fins que mesos després (exactament, el 24 de setembre) s'adona que a la carpeta hi ha cartes de la seva mare, cartes d'amor dirigides a un misteriós amant, que "qüestionen els seus orígens, uns papers que semblen provar que la seva identitat és falsa". La trama parteix, doncs, de la idea de confirmar o rebutjar la hipòtesi de si la protagonista és filla biològica o no de la persona que li ha fet de pare (la novel·la es va presentar al Premi Sant Jordi rere el lema "Cercant al pare"). Sobre aquest canemàs, que sembla solament una història d'adulteri, Riera aborda el

tema principal: la recerca de la identitat individual, mitjançant la recuperació de la memòria personal, inserida, però, en la memòria col·lectiva de la història comuna.

Dues perspectives des de les quals s'enfoquen els fets narrats, i que implica barrejar dades, personatges i situacions reals —agafades directament de la història— amb altres que són fruit exclusiu de l'univers creatiu de Riera. Com ha manifestat l'autora en més d'una ocasió: "La memòria diuen que són els ulls de l'escriptor. Ara bé, juntament amb la memòria hi ha un altre aspecte, que és l'anomenada imaginació. Sense imaginació no es podrien fer novel·les." El que importa, doncs, és aconseguir que tot el que és fruit de la imaginació resulti tan convincent com tot allò que procedeix de la realitat. El que importa és la versemblança: fer-nos creure que estem presenciant un fet verídic quan només estem de cara a un munt de paraules, organitzades a partir d'un seguit de tècniques i procediments narratius, que Riera domina cada vegada amb més perfecció.

La primera de les tècniques narratives aplicades a *La meitat de l'ànima* és la utilització de la primera persona verbal. Un punt de vista amb el qual Riera torna al seus orígens, concretament a *Tè deix, amor, la mar com a penyora* (1975) i *Jo pos per testimoni les gavines* (1977), dos relats en els quals va utilitzar la identificació total entre autora i veu narrativa, i en els quals trobem també dos procediments que m'interessa destacar: a) El fet d'enfocar la mateixa anècdota des de dos punts de vista oposats per tal de posar en relleu que la realitat passada pel sedàs de la ment i les paraules no és mai objectiva i, consegüentment, la noció de veritat depèn del jo, de la interpretació particular de cadascú. b) La presència d'un narratori intern, és a dir, d'un personatge al qual la protagonista dirigeix el seu discurs: Maria en el cas del *Tè deix, amor, la mar com a penyora*. I ni més ni menys que la mateixa Carme Riera —que apareix, amb tècnica cervantina, tan sols com a transscriptora de l'escrit publicat—, a la qual Maria, la protagonista i autora autodiegètica de *Jo pos per testimoni les gavines*, es dirigeix per mitjà d'Alfons Carles Comín, l'inoblidable editor de Laia. D'aquesta manera la confluència del plànol real amb el fictici és total.

També a *Qüestió d'amor propi* (1988) trobem un narratori intern: Ingrit, l'amiga de la protagonista, a la qual Àngela, una escriptora d'uns quaranta anys, explica el que li ha passat —un vulgar desengany amorós— i li demana ajuda per venjar-se i solucionar així l'afer sentimental que li ha canviat la vida. Tres relats, doncs, que utilitzen la primera persona narrativa per tal de suscitar que el lector cregui que és al davant d'una experiència autobiogràfica. I on s'utilitza un narratori intern al qual se li demana que participi d'alguna manera en l'acció principal.

A *La meitat de l'ànima* la veu que parla en primera persona per explicar-nos els fets és la mateixa veu de l'escriptora, de la qual mai no se'ns diu el nom, naturalment per fer-nos caure en el miratge d'identificar la veu narrativa amb la veu de l'autora que figura a la portada del llibre: “Fins ara la impudícia, al meu entendre tan propera a l'obsenitat, m'ha impedit involucrar el meu jo en els meus textos, fer referència als meus sentiments, però en aquestes planes no puc deixar de parlar en nom propi” (p. 15).

La narradora és, aleshores, la mateixa persona que està escrivint el llibre que estem llegint. I perquè no ens quedi cap dubte, més endavant apuntalarà aquesta creença amb paraules que poden aplicar-se a la manera de fer de la pròpia escriptora real: “El llinatge de ma mare no figura enlloc, ni tan sols en els títols de crèdit, perquè en començar a publicar l'editor em va aconsellar que només usés un sol cognom: el primer, i així ho he fet al llarg de dues dècades” (p. 221).

Naturalment, aquesta justificació pot atribuir-se a qualsevol altre autor o autora. És, per tant, un mitjà de potenciar la versemblança i alhora una pista per fer-nos veure el parany del joc literari.

D'aquesta mateixa manera es poden interpretar també moltes de les dades de la pròpia vida de Riera que l'autora va incorporant a la trama, com si es tractés de posar oli a l'engranatge fictici per tal que funcioni de manera suau. Dades, per altra part, a les quals Riera ha fet referència diverses vegades en entrevistes: la seva vinculació amb Mallorca, l'emoció que li produeix el paisatge, el nom del col·legi de

monges del qual va ser alumna, les crisis de creativitat que ha viscut, les dades de la vida literària barcelonina, les relacions amb els seus col·legues, el fet d'haver de signar llibres envoltada d'escriptors mediàtics la diada de Sant Jordi, els noms de polítics, amics, fins i tot de gossos, que són ben reals... Tot al costat d'autèntics testimonis de persones entranyables que van viure la desfeta de la guerra, l'exili i els foscos anys de penitència dels perdedors. Experiències biogràfiques de Riera i d'altres persones reals, barrejades, però, amb la peripècia dels personatges ficticis nascuts exclusivament de la imaginació creadora, sempre amb l'objectiu de mantenir l'ambivalència entre autora fictícia i autora empírica: "Evidentment. Si la gent creu que la protagonista sóc jo, estaré molt satisfeta, perquè buscava crear aquesta ambivalència. A més, el fet que la narradora també sigui escriptora em permet reflexionar sobre la llengua i sobre com s'escriu una novel·la."

En efecte, el joc forma part de la reflexió sobre com es construeix una novel·la des de dintre mateix d'una novel·la. Cosa que, al meu entendre, comporta l'aspecte més innovador de *La meitat de l'ànima*.

En aquest sentit i en consonància amb la intenció de crear aquesta ambivalència autorial, trobem l'objectiu d'aconseguir que el lector accepti d'entrar en el joc literari i per això demana repetidament la seva col·laboració: "Mai com ara m'ha empès a escriure la necessitat urgent d'anar a cercar un o uns destinataris concrets, algú o alguns que coneixen més bé que jo la història que intent d'explicar perquè tenen a l'abast antecedents de mi mateixa que jo ignora" (ps. 16-17).

L'entrada del lector dintre del text té doncs una importància capital, no tan sols des del punt de vista de la intriga, sinó sobretot des del punt de vista del mateix fet literari, atès que trobar aquest lector que l'ajudi en la recerca es converteix en la veritable *causa scribendi*, és a dir, en el motiu pel qual l'escriptora escriu el llibre.

Molts autors clàssics o contemporanis —per exemple Cervantes, o Proust— han plantejat el paper del lector dins el text que està lle-

gint. Un paper analitzat en assaigs com *Opera aperta* o *Lector in fabula*, d'Umberto Eco, on la lectura és considerada també com una forma de creació paral·lela: cada lector es reconeix a si mateix com a lector a l'acte de llegir, de la mateixa manera que l'escriptor es reconeix a si mateix com a tal escriptor a l'acte d'escriure. Cada lectura comporta, en conseqüència, una experiència de recreació personal i intransferible del discurs d'altri.

Si, com deia, Pessoa, "el poeta és un fingidor, que fingeix tan acuradament que fins i tot fingeix dolor quan de veritat el sent", si l'acte d'escriure és *per se* un fingiment, segons el qual el sofriment real queda substituït per les paraules, l'acte de llegir és l'acte d'interpretar aquest fingiment com si no ho fos, per poder reconstruir un sofriment que viurà igualment de manera fingida a dintre de la nostra imaginació. La col·laboració del lector és doncs absolutament imprescindible perquè el joc de la ficció literària funcioni.

Riera a *La meitat de l'ànima* vol convertir en experiència real allò que ha manifestat espesses vegades: la literatura sense lectors no existeix, i tanmateix és més important llegir que escriure, ja que són els lectors els que tenen la darrera paraula per construir allò que s'anomena literatura. Per això insisteix perquè entrin de ple dins la trama novel·lesca tot acceptant el joc de creació literària que es fa paral·lel al llibre: "Si això fos una novel·la a hores d'ara ja hauria triat com acabar-la i ho hauria fet escollint una de les possibilitats que semblen coherents" (p. 227).

Com ja he dit, aquesta obra de Riera no és tan sols una novel·la, sinó una novel·la que gira al voltant de la manera com s'escriu una novel·la i cal que el lector formi part de l'univers de ficció: "No sé si també suposava que jo intentaria demanar-li a vostè l'ajut dels seus records, dels seus punts de vista per acabar de completar la història de Cecília Balaguer i la de mi mateixa, fins a quin punt aquestes planes només poden adquirir un sentit definitiu comptant amb la seva col·laboració" (p. 234).

Naturalment, sense la col·laboració dels que llegeixin el llibre, la història de Cecília Balaguer i la de mateixa autora no existirien.

La meitat de l'ànima és, en definitiva, la *mise en abîme*, la literatura dintre de la literatura, la literatura que reflecteix en si mateixa el fet literari: autora-text-lectors.

En relació amb tot això, Riera fa servir un altre procediment narratiu que em sembla igualment remarcable. Em refereixo a l'alternança temporal que es correspon amb el desdoblament de la trama narrativa.

El llibre comença amb la imatge d'una dona que baixa d'un tren a l'estació de Portbou el 30 de desembre de 1959. Al segon paràgraf, però, es descobreix que aquesta imatge no és més que la reconstrucció que fa l'escriptora d'una escena que, segons imagina, va succeir fa més de quaranta anys. Aquest desdoblament temporal, que apareix a la primera plana del llibre, ens posa sobre la pista que la novel·la es desenvoluparà en dos temps històrics ben diferents: el temps contemporani, que va des del 23 d'abril de 2001 fins al 15 de gener de 2003. I el temps evocat, que s'estén des de 1939, quan els perdedors de la Guerra Civil surten cap a l'exili, fins al 12 de gener de 1960, data de l'enterrament de la dona que hem vist baixar del tren. A més, l'ús de la tècnica del *flash-back* fa que la protagonista rememori escenes de la seva infantesa, la significació de les quals aleshores se li havia escapat per complet, o de la seva joventut, que es perllonga durant tota la dècada dels anys seixanta. Altrament, amb les el·lipsis temporals aconseguix accelerar l'acció eliminant tot allò que no sigui rellevant per a la resolució de la intriga.

Els dos temps es corresponen doncs amb les dues trames argumentals que es despleguen a la novel·la. Dues línies d'esdeveniments que van molt entrelaçades però que no es barregen mai: la línia de la recerca de la pròpia identitat de la persona que escriu. I la línia que desenvolupa el 'cas' d'allò que va succeir a Cecília Balaguer "entre un 30 de desembre de 1959 i la nit del 4 de gener de 1960, data de la seva mort". Un cas que afecta de manera determinant la identitat de l'escriptora, atès que Cecília era la seva mare. D'aquesta manera podem parlar també de dues protagonistes: la protagonista-escriptora que emprèn una recerca desesperada que té com a objectiu fo-

namental saber qui és el seu pare biològic i, com a conseqüència,quina era la veritable personalitat de la seva mare, en definitiva, conèixer els fets i esbrinar les causes d'aquells fets per tal de recuperar la memòria que li ha estat escamotejada.

La recerca comença a Barcelona, tot just després que l'escriptora obri la carpeta blava i llegeixi les cartes que l'aboquen al descobriment —la caiguda del cavall al seu propi camí de Damasc—, a la revelació que ha viscut tota la seva vida enganyada respecte a la seva pròpia identitat, i a més que ha comès l'immens error de deixar escapar la persona que en tenia la clau: el misteriós Lluís G. Aquests dos errors l'empenyen a reconstruir tot el que l'escriptora no sap de la seva mare, i per tant de si mateixa: reconstruir la memòria per tal de no perdre la identitat. La protagonista de la novel·la no pot fer altra cosa que llançar-se a recuperar el passat de la seva mare perquè és la clau del seu propi ésser, la clau de la meitat de la seva ànima.

Per portar a terme aquesta recuperació acudeix a dos tipus de fonts: a) els testimonis orals de les persones que havien conegut la seva mare i b) la consulta de tota mena de documentació escrita on es puguin trobar dades relacionades amb qualsevol hipòtesi que porti a l'aclariment del cas. Ambdós procediments resulten molt efectius des del punt de vista de la investigació detectivesca i de la reconstrucció històrica, perquè ben aviat la protagonista descobreix que no podrà arribar mai a saber com era de veritat la seva mare si desconeix les circumstàncies històriques que l'envoltaven i pogueren condicionar la seva conducta: "Jo sóc jo i la meua circumstància", deia Ortega.

En aquest sentit, la reproducció històrica de la Barcelona de la postguerra resulta absolutament necessària i convincent. Riera ho aconsegueix de vegades fent referència només a elements ambientals: vestits, cançons, drames de Sautier Casaseca, la Terrassa Martini, el Cottolengo, les representacions al Liceu etc. etc. D'altres, referint-se a esdeveniments i anècdotes que apareixien al *NO-DO* (la visita del *Caudillo* a Barcelona, la d'Evita Perón) o a les primeres planes dels diaris (la recepció de Franco al Palacio de San Jorge a les autoritats

i forces vives, a la qual va assistir-hi l'alta burgesia catalana) o a les pàgines de les cròniques de successos (el famós cas Faceries o notícies sobre batudes de *maquis* per part de la Guàrdia Civil).

Paral·lelament, les converses amb la seva tia Lola, o amb les amigues de la seva mare, li ofereixen sempre dues cares d'un mateix fet. Per exemple, el que li explica la tia Lola sobre el que va a passar amb la tieta Anna —la germana de la seva mare, morta al camp de concentració de Ravensbrück— contrasta amb el que sempre havia sentit de llavis de la seva mare. De la mateixa manera que les opinions d'Ester Brugada i de Rosa Montalbán suposen una visió ben diversa sobre Cecília, tan diversa que sembla que no es tracti de la mateixa persona. Naturalment, el que hi ha al capdavant d'aquestes dues opinions són les versions enfrontades dels dos bàndols que van lluitar a mort a la Guerra Civil: Ester representa la posició franquista; Rosa representa la veu dels vençuts que no varen exiliar-se, que es van quedar al país pagant, però, el tribut de la dissimulació i el silenci. Curiosament, cap de les dues s'ajusta al que pensava la protagonista: "Tampoc el que em contà Rosa Moltalbán s'avé amb la memòria que guard de la meva mare" (p. 72). Comentari que resulta molt significatiu si el relacionem amb la recerca simbòlica de la identitat de la generació de Riera, una generació que no va viure la desfeta de la guerra, però que va viure l'etapa franquista i va sentir parlar de la guerra de manera prou diversa als que sí la visqueren de primera mà.

La protagonista recupera a Barcelona una bona part de la memòria col·lectiva, però no aconsegueix aclarir gran cosa ni respecte a la seva mare ni respecte a la seva pròpia identitat. Haurà de viatjar cap a França. París representa la recuperació d'una altra memòria: la dels exiliats. La seva mare és filla d'un antic dirigent d'Esquerra Republicana, que va haver d'anar-se'n de Catalunya en entrar les tropes franquistes el febrer de 1939. L'escriptora recorda que la seva mare anava sovint a visitar-lo i que una vegada, quan era una nena de set anys, va acompanyar-la per conèixer-lo. La recuperació de la figura de l'avi, de l'ambient que l'envoltava i sobretot la necessitat d'esbrinar què feia Cecília a París, és el nucli de la segona etapa de la recerca de

l'escriptora. També en aquest cas, per restaurar la memòria, li caldrà escoltar el discurs polifònic d'un seguit de persones que s'hi van relacionar o van sentir parlar de la seva mare. Novament, les paraules dels testimonis il·luminen alguns punts, però plantegen contradiccions i nous interrogants. Malgrat tot, a París descobrirà dues qüestions crucials: qui era l'amant de la seva mare, per tant, qui pot ser el seu pare biològic; i que la seva mare va morir a Avinyó atropellada per una camioneta en circumstàncies molt poc clares: hi ha qui pensa que va ser un accident, d'altres que es va tractar d'un suïcidi, d'altres que va morir assassinada. Però a París trobarà també el fil d'Ariadna per continuar endinsant-se en un laberint cada vegada més pregon, i aquest fil la portarà fins a Mallorca.

A l'illa, concretament a Fornalutx, retrobarà les claus més importants de la seva infantesa i recuperarà una gran part de les seves arrels. El paisatge mallorquí i l'amistat que li ofereix la seva cunyada Diana revifen la força per continuar recercant. Avinyó i Tolosa són les etapes finals del seu pelegrinatge: allà entra en contacte amb un món, que fins aleshores desconeixia per complet: el món dels anarquistes, que li obren un nou ventall de possibilitats per interpretar el que va succeir, sovint amb versions que s'anul·len mútuament i l'aboquen a pensar: "Cada cop sé menys coses" (p. 216). Això no obstant, la protagonista ha après que la recuperació del passat és un puzzle immens, la reconstrucció del qual no depèn d'ella, sinó de les paraules dels altres, dels records esmorteïts dels altres, de les opinions, les mentides o les veritats subjectives dels altres, de les diverses perspectives que mai no són convergents. Ha après que es troba amb una memòria esmicolada, que no pot desxifrar si no és mitjançant les paraules. Però les paraules són també una forma d'engany, ni que sigui involuntària.

A *La Celestina*, una de les obres més terriblement lúcides de la literatura universal, Pleberí, el pare de Melibea, en un desolat monòleg final, defineix el món com "*un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro*". A l'escriptora-protagonista de la novel·la de Riera no li queda, però, cap

altre remei que mirar d'obrir-se pas en aquest món laberíntic de paraules, de testimonis contradictoris, d'errors que l'endinsen dins un joc circular que sembla no tenir sortida.

Ara sap que tot pot tenir una interpretació doble, triple o polièdrica. De la història d'amor traït de la seva mare, ha descobert qui era l'amant misteriós, el "lluitador antifeixista", públicament respectat i respectable, però no pot tenir la seguretat que fos el seu pare. Del paper que la seva mare va representar a la història col·lectiva de l'època del franquisme, tampoc no en pot treure l'aigua clara: ella mateixa ocultava el seu nom vertader rere una identitat falsa o s'amagava rere les denominacions dels altres: "*la dame espagnole*", "*la Guapa*", tant s'hi val. Ningú no la coneixia de veritat i totes les possibilitats que s'hi apunten són plausibles, i algunes esborronadores. Fins i tot, sobre l'actuació del pare legal de l'escriptora —o com ella diu "de qui em féu de pare"— recau una sospita terrible.

La novel·la comença a Portbou i acaba a Portbou. La narradora s'ha instal·lat en aquesta localitat fronterera per escriure tot el que ha aconseguit que li expliquessin del cas de Cecília Balaguer, la seva mare, però que no li ha servit per a arribar a cap conclusió: "Avui fa dues setmanes que som a Portbou on he escrit tot el que vostè ha pogut llegir, plena de dubtes, sadolla de confusions. Esperant. Sempre esperant l'aclariment definitiu que ben segur és fora d'aquests papers" (p. 232).

Cal doncs sortir del llibre. Un llibre que ha redactat en quinze dies, des de l'1 de gener fins al 15 de gener de 2003. No li queda res més que l'esperança —la *causa scribendi*— que els possibles futurs lectors l'ajudin a trobar Lluís G., la persona que li va fer arribar les cartes de la seva mare. La novel·la tanca d'aquesta manera un cercle perfecte: l'autora ha començat un text que només pot ser acabat pel lector. Tot queda pendent perquè no pot quedar d'altra manera si es vol respectar la coherència del joc de la creació literària, que l'autora —en aquest cas sí l'autora real— ha portat fins a les darreres conseqüències.

Al meu parer, amb *La meitat de l'ànima*, Carme Riera vol abastar, com a Janus, una visió completa de la realitat, tot i que sap que aquesta visió és impossible, atès que el que Janus descobreix des d'una de les cares de la perspectiva queda immediatament anul·lat pel que pot veure des de l'altra. A més, la realitat ja no pot ser reconstruïda sinó amb paraules: les seves pròpies paraules que brollen, però, de les paraules d'altri.

El que Carme Riera ens proposa a *La meitat de l'ànima* va doncs encara més enllà d'un problema d'identitat personal o de recuperació de la memòria col·lectiva: posa damunt la taula allò que el discurs filosòfic del segle XX ha suscitat a partir de la psicoanàlisi: com podem acceptar una realitat discursiva construïda a partir de la realitat psíquica, absolutament subjectiva, de cadascú? Com podem arribar a la veritat a través dels límits imposats pels mecanismes del llenguatge? Uns interrogants que tal vegada, mitjançant el perspectivisme com a tècnica principal dels procediments narratius, queden més oberts que mai.