
This is the **published version** of the article:

Casas Cortada, Elena; Campillo, Maria. La narrativa breu de Maria Aurèlia Capmany : la responsabilitat de l'ésser. 2016. 70 p.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/150798>

under the terms of the  license

UAB - UB

LA NARRATIVA BREU DE
MARIA AURÈLIA CAPMANY.
LA RESPONSABILITAT DE L'ÉSSER

Elena Casas Cortada

Dir. Maria Campillo

Màster d'Estudis Avançats de Llengua

i Literatura Catalanes

Universitat Autònoma de Barcelona

Setembre de 2015

*Al meu pare,
i als seus ulls, que em van mirar sempre amb comprensió.*

AGRAÏMENTS

He d'agrair a diverses persones el resultat d'aquest treball. En primer lloc, a Maria Campillo, tutora, guia i “animadora” incondicional. També he de fer extensiu l'agraïment a la resta de professors del màster, per les seves ensenyances i pels petits consells, però sobretot pels ànims que han fet arribar en els moments més difícils. Als companys i amics. A la família, que sempre segueix present.

ÍNDIX

0. Justificació.....	3
0.1. Corpus.....	4
1. Maria Aurèlia Capmany. Introducció a la narrativa.....	4
2. Primers relats. <i>Com una mà</i> (1958).....	5
2.1. <i>Com una mà</i> (1958)	11
2.1.1. L'estrany rere el mirall: assumir la pròpia existència.....	12
2.1.2. La mirada fa el món: la subjectivitat	18
2.1.3. El conflicte de l'altre	23
2.1.4. Descobrint l'ordre.....	27
3. Narracions disperses. Els anys de 1960 a 1984.....	29
3.1. Assumir la pròpia existència.....	30
3.1.1. Fer-se dona	33
3.2. La mirada	36
3.3. La veu adormida contra l'ordre.....	39
3.4. La subjectiva realitat.....	43
3.5. El passat com a matèria literària	45
4. La tertúlia com a forma de narració (1988-1990)	46
4.1. <i>Fumar o no fumar</i> (1980).....	51
4.2. <i>Aquelles dames d'altres temps</i> (1990). La construcció d'una dama	54
5. Conclusions	63
6. Bibliografia.....	65
7. Annexos.....	68

0. JUSTIFICACIÓ

Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1918-1991) és sens dubte una figura important per a explicar la literatura catalana de postguerra: polifacètica, la història literària en destaca especialment la seva producció novel·lística i la seva faceta de “dona de teatre” (que abraçava des de la producció de textos fins a l’aparició com a actriu en alguns muntatges) com a fundadora, junt a Ricard Salvat, de l’Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) l’any 1960. Aquestes, però, només són una part de la seva vastíssima producció cultural: va exercir de periodista, assagista, guionista per ràdio i televisió, traductora i pedagoga, i alhora va arribar a ser un dels principals referents del feminisme a Catalunya.

Tanmateix, tot i que existeix un nombre considerable d’estudis sobre la narrativa de l’autora, la seva faceta contística ha estat pràcticament ignorada. Pocs estudis fan referència a aquest vessant, potser pel pes dins de la seva producció: la narrativa breu¹ publicada de Maria Aurèlia Capmany, a part de la dispersa entre volums col·lectius i publicacions seriades i les narracions adjuntes a la novel·la *L'altra ciutat* (Selecta, 1955), es concentra bàsicament en quatre volums: *Com una mà* (Moll, 1958), *Coses i noses* (La Magrana, 1980), *Fumar o no fumar (Vet aquí la qüestió)* (Conjunt amb Pere Calders; Destino, 1988) i *Aquelles dames d'altres temps* (Planeta, 1990); i encara hem d’afegir que el primer és inclòs completament a *Coses i noses*.

El present treball provarà de situar i explicar aquesta prou vasta producció, d’abast temporal molt ampli: abraça des de la primera narració de la què tenim constància, “Estranys presoners”, datada el 1951, fins a l’últim volum de narrativa publicat en vida de l’autora, *Aquelles dames d'altres temps*. Tot i que no hem d’oblidar la importància relativa d’aquests contes si els considerem dins de l’amplíssima producció narrativa de l’escriptora, són una part més del seu ventall narratiu i, en conjunt, suposen una aportació gens desdenyable dins de la nostra literatura en un gènere, el conte, que sovint és menystingut o considerat “menor”. No pretenem ponderar excessivament aquesta producció breu, però la bona tècnica narrativa de Capmany en la majoria d’aquests relats curts demostren un domini i coneixement del gènere que reflecteixen una ambició literària considerable i especialment important si la valorem dins del seu context (Benet i Jornet 1974: 117-118).

¹ Entre d’altres etiquetes, utilitzarem “narrativa breu”, i entenem que entrar en una possible definició seria un objectiu fora de l’abast d’aquest treball. Però és responenent a una idea de “narrativa” concreta que no entrem a analitzar *Cartes impertinents de dona a dona*, que malgrat pren forma epistolar, considerem dins de l’assagística de divulgació.

0.1. Corpus

El corpus utilitzat per assolir l'objectiu principal d'aquest treball – això és, donar uns trets principals sobre la narrativa curta de l'autora atenent la manca bibliogràfica detectada – es basa en els contes publicats en volums unitaris, col·lectius o reculls en vida de l'autora. Si bé és cert que sembla que aquesta no seria tota la seva obra breu (Graells anuncia un «apartat d'obra de creació literària (narrativa breu), que en aquests moments no ha estat encara localitzada més que parcialment», que havia de formar part dels volums següents de l'*Obra Completa* i que no es van arribar a realitzar; 1996: XI), donarà una visió prou àmplia de les característiques i trets que volem posar en relleu.

Així doncs, no hem emprès una recerca exhaustiva, sinó que ens hem decantat per analitzar els que formen part dels llibres *L'altra ciutat*, *Com una mà*, *Coses i noses*, *Fumar o no fumar* i *Aquelles dames d'altres temps*². Entenem que aquestes són les obres “canòniques” en tant que van ser triades per l'autora per publicar en volum (per uns motius o altres en cada cas). Tots han estat recollits en el volum quart de l'*Obra Completa* editada per Columna (1996)³, i d'ara en endavant, els citarem segons aquesta edició.

1. MARIA AURÈLIA CAPMANY. INTRODUCCIÓ A LA NARRATIVA

Com hem apuntat, Capmany ha rebut força atenció per part de la historiografia literària catalana pel seus vessants de novel·lista i de dramaturga. Són diversos els autors, però, que l'han caracteritzat com a essencialment novel·lista (Graells 1990, Charlon 1992), idea que també podria subscriure la mateixa Capmany, de fet:

Estic convençuda que la meua producció més important és la novel·la, i el que m'interessa més, sense cap mena de dubte, és la novel·la. Però en el teatre hi ha una projecció immediata en el públic i això també m'ha interessat moltíssim. Aleshores, en unes circumstàncies determinades, m'he llançat a fer obres de teatre, no sé amb quina eficàcia, però evidentment amb molt d'interès pel fenomen teatral. (Bartomeus 1976: 117)

² Vegeu “Annexos”, on hem inclòs una taula on es pot observar més gràficament tot el llistat de relats i de quins volums formen part originàriament.

³ Hem d'anotar que “Àngela i els vuit mil policies” és inclòs en aquesta edició dins l'apartat “Narracions infantils i juvenils”. Tot i que és cert que, com explica Graells en el pròleg (1996: XVII), originàriament fou publicat en un volum de literatura juvenil, *Quinze són quinze*, el fet que fos inclòs posteriorment a *Coses i noses* al mateix nivell que les altres narracions ens ha fet decantar per analitzar-lo indistintament. De fet, “La mar galana i el mar astut”, per exemple, també és present a BROCH, A. (a cura de) *Joc d'asos*. Barcelona: La Magrana, 1982, un recull de contes catalans de diversos autors també dirigit, sobretot, a públic juvenil.

Capmany es considera a si mateixa una “dona de fer feines literàries” (Graells 2012) i, com fa palès la seva producció, es mostra sempre disposada a “cobrir buits” i a emprendre aventures literàries fora de la narrativa si així ho facilitat el context: «M’agrada fer de tot i, com que la manca d’estructura del nostre poble m’ha donat facilitats, doncs ho he pogut fer», afirma en una entrevista amb Jordi Coca (1983: 57). Escriptora de “vocació inequívocament professional” (Graells 1990: 13), de vegades aquestes aventures responen a encàrrecs, que Capmany enfronta sense complexos i amb rigor, com comenta durant una entrevista amb Montserrat Roig (1991).

Tornant a l’obra narrativa de Capmany, doncs, existeixen diversos estudis que la tracten, centrats, però, en la novel·lística. Alguns autors han volgut veure la presència de “cicles” en la seva obra novel·lística: Sarsanedas (1958), Triadú (1982: 205) Benet i Jornet (1974), en són alguns exemples. Aquests estudis solen ignorar o passar de través l’obra contística que, evidentment, suposa un pes molt menor respecte a la novel·lística.

En alguns autors, doncs, hi trobem algunes referències d’esquitllentes: junt a la novel·la breu són mostra de la “diversitat de recursos narratius” per Triadú (1982: 48), o mereixen esment en la breu visió panoràmica de tota l’obra a Campillo (1985). També podem trobar algunes referències tangencials en alguns dels articles de *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, i encara se’n citen alguns aspectes a Toda (2009).

Els estudis que s’han dedicat més explícitament a la narrativa curta de Maria Aurèlia Capmany són els de Graells: tot el conjunt de la narrativa és analitzat superficialment a Graells (1992)⁴, en què els contes mereixen alguna breu anàlisi. El contingut d’aquest article coincideix bastant amb els pròlegs que l’autor va fer per a l’*Obra completa*. En el que correspon al volum IV, de narrativa breu (Graells 1996), es detallen totes les dades i circumstàncies de publicació de cadascun dels contes (si més no, dels localitzats en el moment).

2. PRIMERS RELATS. COM UNA MÀ (1958)

Els primers relats breus publicats de Maria Aurèlia Capmany, “Estranys presoners” i “Madame Adà”, varen aparèixer, junt a la narració autobiogràfica “D’Arenys a Sinera”, adjunts a la novel·la publicada el 1955 *L’altra ciutat* (tot i que els dos contes estan datats, respectivament, el 1951 i 1952). Durant aquests primers anys de la dècada dels

⁴ Vg. aquest estudi per una visió de conjunt que repassa cronològicament tota la trajectòria, i en què es fan evidents els dos períodes de silenci narratiu, a la dècada dels 60 (en què Capmany dedica més esforços a la dimensió teatral de la seva obra) i a la dels 80.

50, l'autora rebia el mestratge de Salvador Espriu a partir de la correcció de *El cel no és transparent* (Graells 1996: XIII), a més d'iniciar l'estada a París amb beca de l'Institut Francès durant el curs 1952-53. Allà va entrar en ple contacte amb els intensos debats de l'existencialisme que es vivien a la capital francesa – val a dir, però, ja cuejants.

Recordo que quan vaig arribar a París onejava encara la cèlebre polèmica entre Camus i Sartre. [...] No sé si he de dir que la novel·la de Sartre ens influïa o que la novel·la de Sartre es movia dins el clima que ens havia tocat viure, un clima de frustracions, d'ira i de rancors. (Capmany 1997: 203)

Els debats filosòfics de postguerr(es) europees, efectivament, responien a l'estat d'ànim d'una època en què, diu l'autora en una entrevista amb Jordi Coca, «tot era angoixant, injust i caòtic; tots vivíem en una perpètua sensació de por i de terror. Per tant, el pensament sartrià semblava una explicació d'allò que estàvem vivint» (1983: 68)⁵. El pensament existencialista tornava a donar la responsabilitat a l'ésser humà enfront els horrors traumàtics que s'acabaven de patir, una “capacitat de tria” que col·locava l'home com a últim responsable dels seus valors i, per tant, de les seves accions. Això es tradueix, en entrar en el camp de la producció cultural, en la importància del concepte de compromís (*engagement*) de l'intel·lectual/autor amb el seu temps, amplíssima font de debat per l'època (Vall 2000).

La recepció del moviment existencialista a la literatura catalana és tardana i no mancada de dificultats, per bé que acaba per exercir una influència considerable⁶. Capmany, que abans del seu viatge a París ja havia entrat en contacte amb el pensament de Heidegger i amb la fenomenologia en les classes de Xavier Zubiri⁷, també es veu seduïda per aquests corrents i n'adopta alguns aspectes (tot i que, per exemple, tendeix a allunyar-se de l'objectivisme estricte per decantar-se pel subjectivisme; Vall 1996: 70).

“Estranys presoners” narra com Maria, adoptada per Carlota i Joan (amos del terreny on és trobat el cadàver de la seva mare, que l'acaba de donar a llum), viu una vida totalment inadaptada a la terra que l'acull fins a desembocar en la seva fugida com

⁵ Pensament que es concreta més en els escrits memorialístics: «La filosofia de Sartre té èxit perquè és l'expressió raonada de la quotidiana ambigüitat de les coses que passen: de la destrucció d'Hiroshima, dels acords de Yalta, de la paperassa burocràtica» (1997: 92).

⁶ Sobre la recepció de l'existencialisme als Països Catalans, vg. Vall (1996, 2000).

⁷ També hi fa referència en l'esmentada entrevista amb Coca: «En realitat jo havia llegit el pre-Sartre. Vam tenir bons professors: Zubiri, Mirabent, i a més vam tenir un professor alemany que ens va parlar de Heidegger.» (1983: 68). Pels comentaris de Capmany sobre els primers contactes amb l'existencialisme, vg. Capmany 1997: 43-47.

Per una lectura de tota l'obra capmanyiana en clau existencialista, vg. Toda 2009.

a única solució. La cita que l'encapçala i que li dóna títol, provinent del mite de la caverna de Plató («Estranyes imatges i estranys presoners»), ens dóna una clau de lectura que el relacionen directament amb els conceptes sartrians⁸. El conte s'inicia amb la troballa del cadàver i de la nena, “vergonhosament allí” (p. 5), prova del que ha succeït i que suscita reaccions semblants a les de “Mort al carrer” d'*Ariadna al laberint grotesc* («“Té raó, això és una cabila”, menyspreava Efrem Pedagóg. “Morir-se així, al carrer, i encara no s'ha organitzat ni el més elemental servei públic”», Espriu 2013: 313. En el conte, també queda un nen abandonat amb aquesta mort). Maria i la seva mare són trobades al camí i, simptomàticament, s'arriba a la conclusió que els fets han tingut lloc quan “la claror era més intensa”. La criatura, d'ara en endavant, serà tractada lèxicament com un objecte o animal: té una “bellugor de cuc o de larva”, i se la citarà com “aquella cosa” o “cosa viva” (p. 5, p. 6), concepció que no canvia quan creix («Maria va créixer, com *tot*»⁹, p. 7). I és que la terra on ha anat a raure Maria té una característica particular, és una

vall molt tancada on mai no havien vist el cercle daurat del sol. En fer-se de dia les coses sortien de la foscor i es dibuixaven ombres, i creixien i es delimitaven cada cop més sobre la terra, per fi groga; fins que eren més dures que les coses mateixes [...] Tothom sabia que en altres terres podia veure's l'origen de la llum i fins i tot es deia que el sol era com un pa rodó, sortint del forn. (p. 6)

És a dir, Maria, criatura nascuda en el màxim moment de claror, haurà de viure entre els habitants d'aquesta vall on, com en el mite de la caverna, no es veu mai la font directa de la llum (en aquesta el sol, en aquella la foguera que els projecta les ombres) i no es veu mai la veritat, sinó les vagues ombres que deixa (que acaben sent considerades “més dures que les coses mateixes” per part dels habitants). Maria serà sempre, entre aquests nous “estranys presoners”, filla de “l'Estrangera absoluta, en el país ordenat i decent” (p. 5), com constata finalment Mossèn Esteve («Jo he pensat moltes vegades en tu. I en com un dia o altre ens series estrangera», p.9). L'arribada d'un ésser extern és certament inquietant: en contrast a la “cara d'abandó” i felicitat de

⁸ «Però el cert és que l'existencialisme és una actitud que va des de Parmènides, Plató, Jesucrist i Sant Agustí fins als nostres dies» (Gombrowicz 2015: 69).

Capmany utilitza també un paral·lel amb el mite de Plató per l'explicació de *Cementiri de Sinera* que emprèn a “D'Arenys de Sinera”. A mesura que ella i Joan Barat fan lectura del volum d'Espriu, la ciutat del poemari se'ls revela “així com els estranys presoners ara segurs de la realitat del somni” (Capmany 1997: 20).

⁹ La cursiva és meua.

la morta, els habitants de la vall no poden dormir davant de l'acte de naixença i de mort massa rebel, "obscc" i, pensa Carlota, massa poc amagat per les ombres. En el poble «No van parlar d'allò, ni els va costar gaire, perquè parlar no els agradava massa» (p. 6): són éssers inconscients que no volen canviar de vida, no volen assumir la seva *existència* i, per tant, la seva llibertat-responsabilitat com a homes. Només Carlota sembla estar a punt d'assumir la revelació que suposa l'arribada de Maria:

Si hagués estat habituada a pensar, i hagués pogut seguir aquest pensament, Carlota hauria deixat el seu gest de sempre i hauria estat una altra dona, potser una altra mena de dona. [...] per actualitzar llavors el seu pensament hauria necessitat un gest horrible, desorbitat, i no va fer-lo, sinó que va agafar la post de planxar [...] (p. 7).

Es decanta, però, per no "rebel·lar-se", deixar passar aquest "moment únic".

Maria, ja gran, no és assumida pels altres personatges com a ésser, sinó com a objecte d'observació. La mirada de l'altre «ens priva de llibertat, ens defineix. Per a l'altre som una cosa, un objecte» (Gombrovicz 2015: 97)¹⁰, i tot un seguit de personatges posen la mirada sobre ella sense esbrinar "l'ésser" rere "l'objecte": Carlota "se la mirava sovint" (p. 7), Camil, que s'hi vol casar, cada tarda "Seia enfront de Maria i la mirava" (p. 8) i, encara, mossèn Esteve "se la mirava ben bé i [...] movia el cap a dreta i esquerra" quan hi conversa per esbrinar si realment està d'acord amb el matrimoni. Maria, al créixer, ha confirmat la seva total inadaptació a l'espai i la seva existència alienada.

Havia trobat un ordre perfecte i l'havia seguit perquè era de mena ordenada. Era respectuosa i sabia quin grau de respecte mereixia cada u. Era treballadora i no trobava cap plaer en la mentida. Li van explicar com era el món i el límit de la vida i de la mort i va trobar que estava bé. (p. 8)

En la sagristia, simptomàticament blanca en contra del món d'ombres, la "mirada més autèntica que mai hagués sofert" es fa "insuportable" per Maria, que "hauria cridat de dolor"(p. 9). Ella, que fins ara ha observat la vida com si fos un "espectacle" (p. 9), respon que no es vol casar amb Camil. La mirada d'aquest la fa objecte, fins al punt que també ella es pot observar de manera externa, com un ésser inanimat («com si ella fos una altra i es pogués veure també asseguda cosint»)¹¹.

¹⁰ Perquè «tota consciència rebutja la consciència de l'altre» (Capmany 1997: 92).

¹¹ Com s'anirà veient en les pàgines que segueixen, el procés de desdoblament d'un "jo" és una constant en tota aquesta narrativa breu.

L'anunci de crit ve perquè “sentia un benestar viu, dolorós” (p. 9), s'ha despertat en la seva *existència*¹² que, pels seus orígens, era latent en ella. És una existència conscient, però, que no denega pas la seva naturalesa de “cos”, en tant que Maria no vol ser un “àngel”: en contra de les vaporoses dames romàntiques, vol ser tangible.

Després d'aquesta presa de consciència, doncs, la fugida – anteriorment pressentida per Joan (p. 7) i cada cop més temuda per Carlota, que es manté en silenci – és l'única solució pel personatge inserit en una realitat que li és estranya.

Els personatges estrangers a una realitat que els provoca conflicte seran una constant en la narrativa de Maria Aurèlia Capmany (Graells 1992: 104). De fet, aquesta figura ens podria encaixar en l'esquema bàsic de la narrativa existencialista que proposa Vall:

el plantejament d'una determinada *situació*, sovint una *situació-límit* o que es tracta com a tal, en la qual el personatge, de vegades superant una *mala fe* prèvia, o autoengany, cobra plena *consciència* de la seva *condició humana* d'*ésser-per-a-si*, com a tal *abocat a la mort* i *condemnat a la llibertat* en un món *absurd* contra el qual es *revolta* i, per tant, ha de prendre, amb l'*angoixa* consegüent, una determinada *opció*, *comprometent-se* amb ell mateix i amb els *altres* (Vall 1994: 69).

Sarsanedas identifica aquest personatge aliè a l'espai amb l'heroïna de l'anomenada “novel·la gòtica” en el seu comentari de *Necessitem morir* (1958: 13)¹³, model que l'autora altera i reelabora en aquesta seva primera novel·la. Tanmateix, no és exclusiu d'aquest model, ja que el personatge estranger que es troba immers en un nou espai, sovint hostil, és igualment present en *El cel no és transparent/La pluja als vidres*, per exemple. L'estranger, no ho oblidem, és també l'home entre els homes per Sartre (1960: 80)

Com hem vist, en alguns dels primers contes podem trobar-hi aquests esquemes provinents de les seves primeres novel·les: també Madame Adà és un personatge lluny de la seva Florència natal i molt marcada pel seu origen en el nou espai on, mentre Círyl “viu perfectament submergit” (p. 12), ella sempre serà estrangera; també Ventura, en un pla més interior, és un personatge fora de lloc. “Madame Adà”, a més, també és una

¹² «La paraula *existència* significa només “existència humana conscient”, i només en la mesura en què s'és conscient de l'existència. Els éssers humans que viuen de manera inconscient no tenen existència.» (Gombrowicz 2015: 77)

¹³ «Quan Jordi Sarsanedas va comentar la meua primera novel·la, *Necessitem morir*, arrencant-ne com una calcomania el calc de la novel·la gòtica, em va produir sorpresa, però em va il·luminar, al mateix temps, la naturalesa de la tensió interior que marca el tempo novel·lístic.» (Capmany 1997: 75)

mostra del ja comentat mestratge que Espriu va exercir sobre l'escriptora: s'acosta a l'escriptor d'Arenys no només en el paisatge marí del relat – que també convertirà en recurrent Capmany – sinó també en l'estil narratiu que, indubtablement, hi recorda molt.¹⁴

Madame Adà és una dona florentina elevada a *donna angelicata* sota el punt de vista de Nanette, la jove que l'acompanya, i Ventura, l'exseminarista que queda encisat per la dama. La bellesa que se'n descriu traspua sofisticació, finesa, i l'assimilen al seu lloc de naixença¹⁵, alhora que la fan contrària a la ciutat “fosca i humida” (p. 11) que ella desitja visitar des de jove. També la fan contrària, per contrast, a l'ésser que és Ventura, que veu en ella un “retret” a la “matusseria de les seves mans, o a la seva pell massa bruna, contra les poques paraules que ell sabia usar i no servien per a dirigir-se a ella” (p. 12). El jove, ara pescador (“com tots els de casa seva”, p. 13), havia emprés una recerca vital a través dels estudis de sacerdocí, una recerca que resulta infructuosa en tant que implica integrar-se en un món que li és estrany, motiu pel qual retorna al poble, aquest cop per sempre.

I llavors havia sentit aquesta *nàusea* poderosa i insuportable. Però després també havia anat passant, i havia comprès que la seva mena de vida podia ser pesada o amarga, però no insuportable. Fes el que fes, en mar a la nit, amb el clapoteig lent de l'aigua, hores i hores, dalt del carro, enllà cap a la vinya, mai el seu esperit no es podria sentir foraster. (p. 14, la cursiva és meua)

Aparentment, doncs, malgrat que el seu dubte vital (la *nàusea* davant del no-res i de la consciència dels altres, si es vol)¹⁶ queda sense resposta, Ventura considera

¹⁴ La influència d'Espriu ha estat molt comentada entre la crítica: en relació a *L'altra ciutat*, que té de model *Miratge a Citea* (Graells 1992: 107; Capmany 1997: 539); a el “Pròleg a Guardiet” que encapçala *Betúlia*, on es crea el mite de “Guardiet” a partir del record del Canet de Mar de la infantesa de manera similar a la creació de Sinera a partir de l'Arenys d'Espriu (Sarsanedas 1958: 39-41, Graells 1992: 109-110); en general, com a model clau per les primeres novel·les (Triadú 1982: 50); també pel que fa a les narracions curtes “Madame Adà” (Graells 1992: 108, Graells 1996: XIII) i “Suum cuique tribuere” (Campillo 1985: 66). Capmany també comenta el mestratge de l'autor en la seva obra memorialística: vg. el capítol “Salvador Espriu m'ensenya a escriure” dins *Això era i no era*, que desemboca, de fet, en un comentari sobre l'obra del mestre (Capmany 1997: 535-549).

¹⁵ Itàlia sencera és un espai amb molta càrrega significativa per l'autora: «Itàlia és la clau de volta del nostre món cultural. Que els homes del nord i de l'est i de l'oest han anat a buscar a Itàlia la síntesi de les pròpies contradiccions [...]» (Capmany 1997: 104) Més endavant, prenent d'exemple la música popular, explica com la grandiositat d'Itàlia li recorda “que ve d'una terra més pobre”. Podríem dir que Ventura sent quelcom similar davant la grandiositat de Madame Adà i tot el que la seva figura representa.

¹⁶ «A *El ser i el no-res* Sartre persegueix la determinació del ser i planteja l'oposició entre *Pour-soi* (per si), o sigui la consciència, i l'*En-soi* (en si), o sigui l'objecte. Per poder escapar del clos tancat del seu *Pour-soi*, aquest hauria d'arribar a identificar-se en l'*En-soi*, però no li és possible. L'*En-soi* el rebutja i l'home sent aquest rebuig en forma de *nàusea* d'horror.» (Capmany 1997: 92)

assumida aquesta nàusea-angoixa pròpia de l'existència i sap que no la resoldrà en un espai que no li és propi, l'espai de la fe sobrenatural. «No, no m'he equivocat», afirma una mica més endavant, constatant que cercava al lloc equivocat per donar sentit al món. El procés de cerca de fe és substituït aleshores per un desig vital i voluptuós cap a Madame Adà, igual d'inabastable i estrangera.

Apareixia a la seva memòria un estrany clima de fineses, clima que sempre havia estat estranger per a ell, com la bellesa de Madame Adà, on vivien la fredor de les parets de l'aula, les pells blanques dels seus companys, l'olor de l'encens, la remor dels salms, les fines pàgines dels llibres, les paraules d'un himne: “*Pangue lingua gloriosi...*”

Allò que hauria estat i no era.» (p. 14)

La visió de Madame Adà, assimilada a aquest món de sofisticació superior que ell tot just ha pogut intuir, és el record de tot l'intent de cognició que ha fracassat i, fins a cert punt, la figura de la florentina és substitutòria de la font de misteri anterior: l'himne religiós que recorda insta a cantar el “misteri del cos gloriós”, que ara és el de la dona. No és casualitat que el temple sigui “blanc de calç” (p. 14, 15) com la “blancor mediterrània”, nacrada, del cos de Madame Adà, que és comparada amb el marbre (p. 11); ni les pàgines fines dels llibres del món eclesiàstic, com fina la pell de Madame Adà (p. 14): la dona s'assimila a una mare de déu o un objecte de culte sagrat per l'aparença i el tracte que inspira (al final, Ventura “voldria adreçar-li una pregària o un himne”, p. 17).

Madame Adà, que havia deixat de ser Ada («Quan no era Madame Adà, sinó Ada, *tout court*», p. 11) i que torna a ser-ho al final del conte quan s'interpel·la a si mateixa, també té un cert conflicte d'autoconeixement amb resultat igualment poc satisfactori. «Tot és absolutament estranger a Ada» (p. 17) com ho era per Madame Adà, atès que l'existència fora del propi ésser és sempre un misteri («l'home existeix lliure, indeterminat, i no pot anar més lluny de la certesa de la pròpia existència»; Capmany 1997: 92).

2.1. Com una mà (1958)

“Madame Adà”, en contra de “Estranys presoners”, sí que fou inclòs al recull *Com una mà*, primera recopilació de narrativa breu de l'autora publicada l'any 1958 a la col·lecció «Raixa». El volum conté set narracions més, cinc d'aquestes escrites el 1957 i una el 1958, que constaten un període de producció de narrativa breu especialment actiu, sobretot si el comparem amb els anys anteriors i posteriors. El llibre el completen

dues narracions de 1952 i 1953 (“El setè portal” i “Divertimento”). També forma part d’aquest primer període de narrativa el conte “Nica i la realitat” (1956), tot i que no va ser inclòs en aquest primer volum de narrativa curta (sí que s’inclou, però, a *Coses i noses*). Com veurem, podem considerar gran part de *Com una mà* encara sota l’ombra de l’existencialisme – aspecte clau en tot el pensament de l’autora, de fet¹⁷ – i d’Espriu.

2.1.1. *L’estrany rere el mirall: assumir la pròpia existència*

La guerra, gran motivadora del pensament existencialista, marca els personatges de “El setè portal”, que narra el retorn d’un soldat a casa, on ha d’enfrontar-se a la vergonya d’haver sobreviscut (no ho ha fet, en canvi, el seu germà). Alhora, però, aquest relat representa una reescriptura del mite d’Antígona: és davant del *setè portal* de la ciutat que s’enfronten en combat singular els seus dos germans, Etèocles i Polinices.¹⁸ Ignasi i Jaume s’han enfrontat en conflicte bèl·lic com ells, i Anna/Antígona, coneixedora de la llei dels déus per sobre de les dels homes, rebutja amb tot el seu ésser aquest crim. En la reescriptura de Capmany, un dels dos germans sobreviu: com a membre del bàndol perdedor (segons la “llei dels homes”) Jaume/Polinices és qui no rep les honres funeràries que li correspondrien. Ignasi ha de respondre, però, davant d’Anna/Antígona i el seu dur judici, que l’obliga a enfrontar-se a la idea de *responsabilitat*.

El desplegament de tècniques psicologistes ens permet resseguir el retrobament des dels dos punts de vista, el d’Ignasi¹⁹, el soldat, i el d’Anna; són l’Ignasi i l’Anna de “l’ara”, del moment de retrobament: a través de diverses escenes recordades, veiem aquests subjectes ben distants dels personatges que havien estat abans i durant els primers moments de la guerra. Els “jo” resultants són éssers totalment separats dels del

¹⁷ «Tota aquesta filosofia, sobretot la que parteix de la fenomenologia de Husserl, ha estat una mica l’eix del meu pensament i fins i tot la meua manera de novel·lar s’ha d’entendre a partir d’aquí. És a dir, que no he fet mai novel·la psicològica *stricto sensu*. És, en tot cas, una psicologia que parteix de la vivència; el món de la fenomenologia ha influït molt el narrador d’avui.» (Coca 1984: 68)

¹⁸ El mite tebà serà un tema de gran interès per Capmany (vg. l’apartat sobre “Àngela i els vuit mil policies” en aquest mateix treball, pp. 39-43). La datació del conte segons Graells, que el situa el 1952 seguint la data marcada a l’índex de *Com una mà*, impediria relacionar aquest interès pel mite clàssic amb l’*Antígona* d’Espriu (1955) – si no suposem que Capmany podia conèixer-ne els possibles primers esborranys. Tot i que a *Coses i noses* el conte apareix datat el 1958, podria tractar-se d’un error influït per la data de publicació del *Com una mà* sencer. D’arrel espriuana o no, la relació entre el relat que tractem i els fets d’*Antígona* o *Els set contra Tebes* són evidents.

Per una explicació del mite d’Antígona i de la versió d’Espriu, vg. Miralles 2013.

¹⁹ Destaquem, però, la presència d’una paralepsi amb un efecte força interessant: mentre Ignasi espera rere la porta imagina els successos que s’esdevenen rere aquesta: «La porta encara tancada i el so del timbre llunyà. Va endevinar el soroll del timbre al fons de la galeria, allí on ella... hi seria?, llegint o cosint, no, ella no cosia gaire; alçant el cap del llibre i, per fi, avançant passadís ençà. Passaria per la biblioteca, pel costat de la llibreria on hi havia les obres completes de Txèkhov. Seguiria avançant pel passadís, de sobte faria aquell gest d’apartar-se el cabell del front i – va sentir el soroll dels talons – obriria la porta. / S’obria la porta.» (p.18). Tot seguit, el personatge empal·lideix i s’explica amb les sensacions internes, atès que, evidentment, ell no es pot veure empal·lidir.

record. La narració es construeix a partir de tres temps narratius – a) el passat infantil i juvenil, b) el temps d'allistament a la guerra i c) el present, el retrobament – que fan palès aquest procés de transformació substancial: l'Ignasi es posa el vestit “d'aquell xicot que va ser” (p. 21), un procés que en el seu cas no ha estat només mental sinó també físic, perquè li ha quedat petit; i aquest recorda com “Anna, aquesta Anna, aquella Anna” (p. 19) li havia explicat el significat de l'expressió “sense solució de continuïtat” – coneixement que ella havia rebut de Jaume. “Sense solució de continuïtat”, es podria dir, s'han convertit en altres persones i la tendresa pròpia de la seva relació ja no és possible.

La trobada no fa altra cosa que posar de manifest que els dos nous “jo” són dos estrangers: a l'abraçada d'Anna, escena que “es repetia avui, aquest matí o qualsevol matí, a tantes i tantes cases” com a part d'un dolor col·lectiu que s'ha de començar tot just a reparar, Ignasi només pot contestar: «Aparta't, vaig ple de polls» (p. 18). L'expectativa es veu truncada en el seu cas: en aquest dolor col·lectiu que és la guerra, s'ha traspassat la línia “de la puresa a la impuresa, de la innocència al crim” (p. 19), els seus artífexs s'han vist sobtadament alienats per la guerra i deshumanitzats. És el mateix procés pel qual s'han allistat a una guerra que en principi no els havia implicat, tal com Jaume explica a Anna: «un bon dia et lleves i, com prendries la pinta o la màquina d'afaitar, vas i t'enroles. [...] Podria dir-te que ho he resolt a partir d'un principi i dir-te de cor aquest principi [...]» (p. 19, 20). És a posteriori que es construeix la narració dels motius i les raons d'unes accions que, en el moment d'emprendre-les, no se'ls donava cap sentit.

L'odi d'Anna pels seus germans, entregats a la causa de la guerra i acceptant que se'n derivi la possible mort (aquesta sembla la causa de la decepció que li provoca Jaume, p. 20) o la identificació de Jaume amb tot el front republicà, la fan ser acusada “d'il·lògica” o “absurda”, perquè la seva sensibilitat emotiva i les seves raons profundes s'allunyen dels enunciats “lògics”, de les “idees” (p. 21) que la guerra ha enfrontat unes amb altres en el camp de batalla²⁰. Anna encarna el màxim subjectivisme, única manera vàlida d'enfrontar-se al món. Tanmateix, en el retorn de la guerra, Ignasi comença a sospitar que el més absurd ha estat la lluita empresa:

²⁰ «Antígona reclama la justícia per damunt de les raons de l'ordre. Antígona sap dir amb la seva veu jove i clara que la guerra no ha acabat malgrat que els exèrcits hagin embeinat les armes i que ella reclama l'autèntica pau, que ha de coincidir amb la justícia.» (Capmany 1997: 88). Remetem aquí a la resta del fragment, reproduït en aquest mateix treball a la p. 40.

Anna, tinc por. ¿I si tot això no tingués sentit, i si només ens haguéssim imaginat que lluitàvem per alguna cosa, i si tot el que haguéssim fet no fos altra cosa que anar-nos morint, i si les idees no existissin sinó per allunyar fantasmes, per aquietar-nos una mica, perquè no ens adonem que ens hem mort l'un a l'altre, per poder adormir la nostra por [...]?²¹ (p. 21)

En simplificar els fets, la guerra al capdavall només són homes que moren els uns davant dels altres i un espai en què, simbòlicament, Ignasi ha mort el seu germà com en el mite tebà. En el moment d'enfrontar-se a Anna (o de tornar-se a enfrontar al món sense guerra), que sota aquest nou prisma ja té poc de “il·lògica”, la ideologia ja està esgotada. Ignasi hagués volgut explicar les “idees” amb què ell havia justificat la seva participació a la guerra – ordre, poca fe en la bondat dels homes, jerarquia i poder que garanteixen la pau – i s'interroga: «Però si llavors que ho sabia del cert no va poder explicar-li-ho, ¿com fer-ho ara? » (p. 21). És a dir, ara que posa en dubte els valors que va triar de bandera per implicar-se en l'experiència “guerra”, ha començat a constatar l'element absurd de la lluita, un coneixement que Anna/Antígona ha tingut des del principi.

És en aquest sentit que Anna voldria cridar: «“Va! Explica't, busca una idea que faci més clares aquestes paraules: ‘Tu ets aquí, ell no’”» (p. 22), perquè en l'encarnació de subjectivitat màxima que el seu personatge suposa, sap que l'essència del conflicte ha estat precisament aquesta.

Davant d'aquesta situació, germà i germana “no intenten desfer aquell silenci” (p. 22). No hi ha paraules davant de l'horror, de la crueltat de l'home exercida sobre l'home: el llenguatge s'esgota i els dos personatges, Ignasi/Jaume (que han patit un procés de fusió de personalitats ara que s'assemblen més físicament, els dos com a implicats en aquest horror) i Anna es condemnen a la incomunicació.

També a “Matí d'agost” som testimonis de la transformació del protagonista: és el relat del despertar del subjecte a l'existència conscient, tema que aquí es desplegarà amb la màxima cruesa. La narració, a temps passat, ja comença anunciant un fet que marca l'existència del personatge amb una taca funesta:

i no sabia encara quin preu té la dolorosa consciència. Era algú, és clar, a qui es crida.

Algú que fugí a la veu imperiosa del deure. Era algú que responia quan la mare cridava:

²¹ Els interrogants inicials són presents a l'edició de l'*Obra completa* – també en la de *Coses i noses* –, i es transcriuen d'ara en endavant sempre com apareixen a l'edició de 1996, també quan demostren uns criteris poc coherents (ja que no s'empren sempre).

«Jaumeeeeeee!» «Vinc!» Era algú a qui els més petits ja temien. Era una força, ja. Podia dir: «Jo ho vull.» I aconseguia una agradable submissió. Era un Jaume de cal Mut. «Tu, rai!» deien els nois. El pensament no era altra cosa que acció: «Jo ho faré, porta! Jo ho puc fer.» «Ah, que no t'atreveixes! Jo sí» Jo, unit al gest de les mans, a l'impuls de les cames, a una inesgotable força localitzada a la cintura que l'obligava a llançar-se endavant. ¿Posseïa, o era posseït d'aquella esplèndida força? (p. 61)

L'incident, a aquestes alçades de la narració només anunciat, significarà un despertar a l'*existència*, a l'ésser com a ens transcendent²²: «No hi havia record, com si no hagués existit fins a la llinda d'aquell matí, a la llinda dels seus dotze anys.» (p. 62). La infantesa es deixa enrere, i amb ella, la possibilitat de viure sense consciència («I entrava ja d'una vegada per sempre en el laberint inacabable d'una dolorosa consciència.», p. 62). L'incident és, en conseqüència, un despertar de sang per a Jaume, que marca un abans i un després («Però va ser el primer dia de la vida de Jaume i va contenir com una llavor monstruosa to[t] el dolor que després aniria fruitant, tot al llarg de la vida», p. 63); un despertar de sang a la consciència de l'existència de l'altre i a la dualitat cos-consciència, a la naturalesa finita del cos.

“L'alteritat” tot just descoberta (la gent que era “invisible de tan vista” es fa perceptible de cop, deixen de ser equiparats a objectes) es revela com una realitat hostil: «Figures sabudes com els angles de les cases, com els gossos estesos al sol, però de sobte semblaven estranyes, perquè el miraven amb ràbia, furiosos contra ell, amb una nova cara enemiga [...]» (p. 66). Sap que, a partir d'ara, els ulls que el sotgen com a culpable el *faran culpable* (Jaume esdevindrà, en la seva imaginació, substitut de “Quim el boig”, tradicional figura marginal del poble que és presa com a “ase dels cops”) i no podrà ser altra cosa davant altres: «¿De què serviria que Nostre Senyor el perdonés, si ho feia, si ningú no el perdonaria?» (p. 67).

El “No” instintiu i desesperat que es rebel·la contra tota aquesta experiència (p. 68) és, per tant, en va. L'incident ha estat una peça clau per al procés de creixement de Jaume, en el seu camí per esdevenir “home”: «No li caldria anar enlloc a fer-se home. Ja ho era. Ja no li seria permesa una meravellosa inconsciència.» (p. 69). El seu cas, això sí, ha resultat un despertar especialment cruel, construït sobre el remordiment.

²² «Heidegger diu: L'existència es defineix per allò que es diu “*Da-sein*”, “ésser-allà” (allà baix). Ser humà. Existir com a humà. El “*Seindes*” és una forma d'existir de les coses, una forma absurda sense temps (una cadira és, però no ho sap). Ara bé, l'home és també un “*Seindes*” i n'és conscient, d'això, de ser alguna cosa. Però també n'és transcendent (transcendent: allò de mi que s'adreça a l'exterior), ja que l'home és una cosa però també es quelcom més que això.» (Gombrowicz 2015: 101-102).

Si, com veurem més endavant, alguns d'aquests contes alteren el model de novel·la negra, també podem considerar una alteració d'un model literari el conte "La barana, el llimoner i el mar", si bé d'un caire radicalment diferent. El relat, que també s'erigeix com una història de creixement, té com a base *Les onades* (1931) de Virginia Woolf (la cita inicial en prové). L'abast de la narració curta, això sí, és completament diferent, com també ho són els procediments emprats. Per Capmany, Woolf o De Beauvoir serien autores predilectes a l'hora de construir el seu pensament²³; i també prendria l'*Orlando* (1928) de l'escriptora anglesa per a la reescriptura que suposa *Quim/Quima*²⁴. En el cas de la novel·la, justifica el seu mètode mitjançant unes paraules que Woolf li dirigeix fictíciament:

Imita, imita sense escrúpols perquè no ho aconseguiràs mai. Com més fidel siguis al model que estimes, més seràs tu mateixa. Pots repetir tranquil·la el mateix vestit, la roba dibuixarà sobre el teu cos uns plecs inimitables, i el perfum, el mateix perfum sobre la teva pell bruna farà una altra olor. (Capmany, 1971: 7)

Dèiem, però, que el procediment de "La barana, el llimoner i el mar" difereix del model de *Les onades*. La novel·la ressegueix, mitjançant una espècie de monòlegs interiors, el creixement intern dels sis personatges protagonistes des de la infantesa a l'edat adulta. Aquests "fluxos de pensament" només es veuen interromputs per uns fragments, diferenciats tipogràficament, que suposen una presentació externa de l'espai: diversos moments del dia en una platja. Capmany també ressegueix les diverses etapes vitals del seu personatge (arriba, de fet, dels primers dies de vida a la mort) i durant aquest repàs, no s'oblida mai de detallar el paisatge que, com en el cas de *Les onades*, dóna títol al relat: la barana, el llimoner i el mar, que també mostren diversos estadis. La diferència principal, però, rau en què l'autora catalana empra durant el relat un narrador extradiegètic heterodiegètic focalitzat en el personatge protagonista (de manera que el seu nivell de cognició va variant segons els estadis de creixement de Berta i sempre en depenen²⁵), allunyant-se així del model molt més experimental de Woolf.

²³ «Bàsicament les fonts teòriques i vitals que l'alimenten són Virginia Woolf i Simone de Beauvoir, a les quals llegeix amb devoció, hi dialoga constantment i, quan pot, les introdueix en la cultura catalana de maneres diverses: proposant-ne traduccions a algunes editorials, escrivint-ne pròlegs, imitant-les, adaptant-ne conceptes o imatges.» (Godayol 2007: 17)

²⁴ Sobre la importància de la narrativa de Virginia Woolf en Capmany, i en concret sobre l'exercici emprat a *Quim/Quima*, vg. Godayol (2002), Grilli (2002), Martín-Valverde (2002).

²⁵ L'exercici és força interessant, el narrador no s'aparta mai del nivell de percepció propi de les etapes vitals de la protagonista: el coneixement del món des d'un bressol, els primers aprenentatges, la lectoescriptura... només el moment desesperat de l'amor d'adolescència és plasmat amb monòleg interior.

El procediment de Capmany també és assimilable al que es presenta a “Tereseta-que-baixava-les-escales” (que està dedicat, sigui dit de passada, a Capmany i a Llorenç Villalonga). La narració espriuenc també mostra el trajecte vital del personatge principal en un espai concret (baixant una vegada i una altra les escales de l’església): recull des de la infantesa, quan el personatge que assumeix la veu narradora en els quatre primers apartats hi juga, fins que Tereseta baixa l’escala ja dins d’un taüt. Espriu, doncs, es diferencia dels altres dos procediments; la seva narració es construeix amb monòlegs dirigits a uns narrataris no identificats.

“La barana, el llimoner i el mar” es compon exactament d’onze escenes de la vida de Berta (Espriu construeix “Tereseta-que-baixava-les-escales” amb cinc), la perspectiva de les quals, com hem dit, sempre correspon a la de la mateixa protagonista (excepte, és clar, l’última, en què Berta ha mort). L’espai és també sempre una mateixa sala de casa seva, des d’on es veuen la barana, el llimoner i el mar, que assumeixen el protagonisme d’un personatge més: podríem dir, de fet, que la focalització també és la d’aquests elements, ja que els moments de vida en què el personatge no viu a la casa són obviats.

El periple vital de Berta, al retornar a la casa, ha desembocat en un procés de desdoblament del jo similar al que ja havíem observat a “El setè portal” («Que valent! Ha resistit la gelada.», comenta la seva família sobre el llimoner. «Ell sí, jo no. Com em miren el mar i el llimoner i em diuen: “Berta, de veres ets tu?”», pensa, en canvi, ella; p. 50). Aquest procés es fa especialment patent en l’observació de la crua vellesa com una “cosa dura i postissa i imposada des de fora” (p. 51), durant la qual és instantàniament recuperat el paradís perdut de la infantesa gràcies a un accidental canvi de perspectiva, mentre Berta plega un didal de terra:

Llavors va aixecar el cap i es va quedar sorpresa. Així devia haver vist durant molt de temps la barana blanca, la filera de pilastres ventrudes i, a través de les pilastres, la llum verda de les fulles. Després havia sabut que rera la barana i la copa verda del llimoner hi havia el mar (p. 51)

La vellesa també comporta un seguit de coneixements útils, però. Veiem en l’emotiu retrat de l’absència del marit (que no és Lluís, el seu gran amor de joventut), l’estima sorgida a través del costum, i que deixa un pòsit de la seva presència després de la mort. Amb la perspectiva que li han donat els anys, per comoditat/renúncia o per la sàvia mesura que li ha donat l’experiència vital, prefereix la “feliç indiferència”: «A

quinze anys, aquí mateix, dolorosament assedegada de vida, havia preferit la mort si no li concedien una absoluta plenitud. Ara no sentia una desmesurada set [...] però lluitaria ferotgement per conservar aquest petit patrimoni: la barana.» (p. 52).

Només en el moment de la mort de Berta la subjectiva focalització canvia: es tracta d'una veu externa (probablement la filla). No acaba, però, la presència de la barana, el llimoner i el mar des de la cambra que són l'escenari que acull el cos mort de la protagonista.

2.1.2. *La mirada fa el món: la subjectivitat*

Diversos aspectes ens han anat apuntant que, en la concepció de la manera de narrar el món de l'autora, hi ha una forta tendència al subjectivisme²⁶. “Divertimento” n'és un exemple i, com ja anuncia el títol, té un to radicalment diferent als relats que hem analitzat fins ara, probablement per la publicació per on fou concebut²⁷. En el conte, el narrador extradiegètic homodiegètic cedeix la paraula a un narrador intradiegètic homodiegètic la major part del temps (es tracta, doncs, d'una narració inserida amb moltes marques d'oralitat), una “pobra noia, vulgar, amb moltes pretensions” (p.23) que juga amb la realitat per tal d'eludir-la («a través de l'esbargiment de la imaginació, pretén escapar d'una realitat que es concreta en espais barcelonins»; Aulet 2008: 203). La narració de l'excursió pren a poc a poc forma de “faula d'aventures”, en què la narradora es recrea en la construcció del clímax: des del principi, dota els fets amb halo de misteri, de fet extraordinari. A fets passats, diu, li agradaria detectar en quin moment “havia passat una frontera” (p. 25): frontera d'allò conegut, d'allò real, veurem al final.

La idea de “realitat”, com a subjectiva, és posada en dubte des dels seus principis més elementals. La mirada es concep – i aquesta és una idea que podem resseguir en la producció de l'autora – com a principi alterador de la realitat; segons aquesta idea, la narradora afirma que «és possible que fos la meua visió que estigués canviada i que allò que veiés fos allí, però no ben bé d'aquella manera» (p. 25). Perquè les maneres de conèixer la realitat rau en la consciència de l'ésser que s'enfronta a les consciències alienes.

²⁶ Així ho observa Vall en els seus estudis sobre la recepció de l'existencialisme (Vall 1996, 2000) i ho relaciona amb la influència de Virginia Woolf, Marcel Proust i James Joyce (1995: 150).

²⁷ Apareix indexat a la revista *Pont Blau*, publicada a l'exili a Mèxic, en el vol. II, núm. 9 (maig-juny 1953) a les pp. 133-137 dins FÈRRIZ, T., *Escriptors i revistes catalanes a l'exili* Barcelona: Editorial UOC, 2009, pp. 174. Graells diu de “El setè portal” i “Divertimento”: «per ara, ignorem si havien estat publicats anteriorment en algun periòdic o volum col·lectiu.» (1996: XIII). Sembla, doncs, que “Divertimento” sí que ho fou i, pel que fa a “El setè portal”, que sembla que no pertany al cicle més productiu de narrativa breu dels anys 57-58 com s'indica a *Coses i noses*, si va ser inclòs en algun volum o publicació seriada, també ho ignorem.

Perquè ara jo et parlo, oi? I tu m'escoltes, em sembla. I la teva visió i la meua s'interfereixen i fan evident una certa realitat. Tu dónes realitat al que jo dic, tot escoltant-me, i jo he de creure't real pel fet que allargant la mà – i ho va fer – toqui el teu braç i m'adoni que tu tens una duresa, una consistència [...] (p. 25)

La narració i l'aventura avancen, cada cop amb tons més onírics: com en les faules medievals, el personatge perd la noció del temps; la muntanya sembla adquirir personalitat i “allunyar-los de la fita més alta” (p. 26). És en fer-se de nit que s'esdevé el canvi de paradigma total que s'ha anat anunciant: a l'estranyesa que ha anat suscitant en el lector que una simple excursió per geografies amables i perfectament conegudes – els volts de Sant Llorenç del Munt – es converteixi en una travessa inquietant, se suma l'aparició de les armes.

S'inicia aleshores una caça d'homes – amagats dalt dels arbres – narrada amb una objectivitat crua («[...]em quedava quieta esperant la caiguda de la presa. Estava contenta de la meua punteria. Com queien!», «La nostra feina continuava. Hi havia veritables eixams d'homes en els arbres [...]», «Jo estava molt preocupada per una sola idea: que no m'encertessin el front», p. 27). La caça comporta una “conseqüència necessària del que havíem fet” (p. 27), el seguiment de la cadena lògica: l'àpat a base d'allò caçat, conseqüència última de l'enfrontament d'un home contra un altre. El canibalisme porta a l'extrem l'estranyament del lector, el punt d'absurd de la narració, fent que les lleis de la causa-efecte es revelin amb la seva màxima crueltat. Sembla, però, que la narradora té certs problemes per cuinar la seva presa: «Però tothom ja estava llest i es disposava alegrement, fent rotllo, a menjar-se cada u l'home que li pertocava, ja cuit del tot. I el meu home estava blanc, cru, amb la seva mirada tristíssima i el bigoti prodigiosament daurat» (p. 28).

El rastre d'humanitat dels ulls és l'únic que impedeix cuinar-lo, l'únic recordatori de l'alteritat com a ésser conscient (l'home es manté cru i a la narradora, mentre ho explica, li “sembla veure encara com obre els ulls” i la “mira amb el mirar blau i sorprès”; p. 28). L'objecció final del narratori, que pregunta per l'estació de tren de partença, desemboca en una resposta sorprenent: «Si, ja sé que em diràs que per Magòria no es pot anar de cap manera a Terrassa, però bé que hi havia de posar una mica d'imaginació». Aquesta serveix de contrast per accentuar la crueltat del relat, però també posa en relleu que l'horror del que un home pot fer a un altre ja no és territori exclusiu de la imaginació per al subjecte després de dues guerres.

“Nica i la realitat” no fou inclòs a *Com una mà*, havia sortit publicat a la revista *El Pont* una mica abans. La subjectivitat és la clau de volta sobre la qual reposa tot el conte, en què apareix la idea de la infantesa com a temps encara preconscient, etapa fins a cert punt “animalitzada” (de manera positiva). Aquest serà un dels temes que Capmany investigaria en els seus relats breus (és un avançament, per exemple, de “El gat mala bèstia i salvatge”).

És en aquesta línia que s’estableix el joc inicial, en què Nica i Mustafà II es descriuen ambigüament i de manera que no sabem que Nica és una nena. Una mica més endavant se’ns revela la diferència essencial que els separa, la capacitat de raonament: «Nica pensava. Això és una cosa que Mustafà II no podia fer»²⁸, p. 29 (una diferència que ella mateixa encara no és capaç de capir si tenim en compte que equipara l’obtenció d’una “germaneta” a la d’un gat, p. 31). Nica encarna l’infant que sent desig i el persegueix, que fa de la tossuderia una virtut: té la innocència, però també cert punt de crueltat inconscient, que demostra amb el seu tracte amb l’animal o l’habilitat que té per enganyar la gitaneta perquè vagi amb ella («La teva filla és un monstre!» (p. 33), exclama el seu pare al final). L’episodi que justifica el “robatori” de la gitaneta (Nica ha entès textualment la gitana, que ha dit que regala la filla) dóna el punt còmic a la narració.

És propi d’una criatura que encara no ha establert les bases de la moralitat que regeixen els tractes socials ser tan decidida i donar un paper secundari al sentit comú (la capacitat de Benet per aplicar la lògica es redueix a una “funesta” facultat d’esguerrar aventures). És per això que la relació amb la realitat de Nica no es fa seguint els enllaços més comuns, fins al punt que la seva subjectivitat altera el món que ella percep. Modifica tant la realitat (concepte del tot relatiu) que la seva “germaneta” acaba per resultar ser un noi.

La diversitat de punts de vista sobre el món desemboquen, per tant, en diverses realitats. Aquesta és la idea de fons a “*Suum cuique tribuere*”, construït a través d’un joc interessant pel que fa als narradors. El relat presenta dues versions oposades de la història (es tracta, doncs, del que Genette anomena una narració “repetitiva contradictòria”). El lector rep dues interpretacions d’un mateix fet: la vida i ascensió social de Jeroni Florença, que coneixem primer des del punt de vista de la vídua, Elvira, i després segons la narració intradiegètica del barber. Ambdues versions, és clar,

²⁸ La cursiva és meva.

presenten interpretacions diferents dels mateixos successos, però també presenten llacunes en llocs diferents.

A partir de la p. 55 coneixem l'esmentada versió primera dels fets, la de la senyora Elvira, via monòleg interior. Aquesta recorda la seva infantesa i adolescència al poble, on comença la seva estranya però en alguns punts tendra relació amb Jeroni Florença (part de la història que el barber no coneix). El punt de vista d'Elvira dóna un retrat quasi hagiogràfic de qui ha estat el seu marit, alhora que mostra un manifest sentiment d'inferioritat cap a la figura, que veu com a un "benefactor": «qualsevol noia que passés pel carrer seria millor» (p. 56); «Ella era totxa, però ell sabia perdonar totes les seves estupideses» (p. 56); «"Per què m'estima i em suporta?" I l'única contesta era la seva immensa bondat.» (p. 57).

A la p. 57, però, aquest cop via discurs directe, es presenta una segona versió, la del barber. Els fets, com dèiem, són similars²⁹, la interpretació, radicalment diferent:

X G T U K ~ " F ø G N X K T (

VERSIÓ DEL BARBER

[...] ell era tot bondat [...] ¿Es trobaria algú en tota la ciutat que no el venerés? ¿Qui hi havia que no li degués un favor o altre? Hauríeu pogut veure corrués de gent sol·licitant una paraula seva. (p. 56)

Era cruel, vanitós, no podia suportar la presència de ningú que s'atrevis a mirar-lo cara a cara. Fruïa reduint la gent del seu volt a no res. Hauries pogut obtenir d'ell el que volguessis; només et calia arrossegar-te per terra, per dir-ho així. (p. 60)

Ella no podia donar-li cap fill, ni per això servia, i ell es reia dels seus laments i li deïa rient: «¿Per què et preocupes, beneïta? Com t'ho faries per tenir cura d'un fill?» (p. 56)

Solia queixar-se, sobretot davant d'ella, de no tenir fills, però jo estic segur que no ho desitjava. No hauria suportat que algú cresqués en vida i força enfront seu. (p. 60)

¿No va pagar l'operació del noi de la Casilda [...]¿No va pagar els estudis del fill del sagristà i va col·locar-lo en un banc? [...] (p. 57)

Al seu voltant només admetia esclaus. Tots els esguerrats i imbècils de la ciutat tenien refugi en aquella casa a canvi d'una canina obediència (p. 60)

Bon Déu, sigueu just amb ell, perquè no li

Aquest era don Jeroni Florença, i espero que

²⁹ En l'apartat d'informacions noves que aporta aquest nou relat, el d'Elvira obvia o simplement no es pregunta l'origen de la riquesa de Jeroni, mentre que en el del barber el procés d'ascensió econòmica i social del personatge són clau per la interpretació que ell fa de la vida del terratinent.

caldrà misericòrdia. (p. 57)

Déu no el perdoni. Que se'l jutgi amb justícia
i cremi per sempre més a l'infern. (p. 60)

Les interpretacions contradictòries deixen a criteri del lector pensar quin narrador és més fiable. Elvira dibuixa un Jeroni Florença pietós i d'una estranya afectuositat que “s’ha fet a si mateix”, mentre que el barber fa el retrat d'un home que ha comés actes de dubtosa moralitat per obtenir el seu èxit econòmic (si bé, admet, això li ha reportat un èxit social: «si abans se’n reien, després d’això ja no se’n van riure més. Li tenien respecte i por. Sabien amb qui se les havien d’heure. Van començar tots: don Jeroni per aquí, don Jeroni per allà, encara que a l’esquena continuessin anomenant-lo “el ciri”.», p. 59). La subjectivitat, doncs, és la clau de lectura. La motivació real de don Jeroni es deixa en principi en incògnita, tot i que el barber té una proposta de lectura: «Per què, per quina raó fan els homes tot allò que fan? Potser només per fer-se la il·lusió que viuen molt més que els altres. I en Jeroni Florença s’hauria venut l'ànima per això, per ser més que els altres.» (p. 60)

“*Suum cuique tribuere*” (“Donar a cadascú el que és seu”), màxima del jurista romà Ulpià, és el que han de fer els lectors i alhora el “passar comptes” que s’emprèn a la mort d’algú (que en aquest cas, significativament, ha desposseït una vídua “del que és seu” per enriquir-se). Les típiques “comares”³⁰ que comenten el pas del fèretre a l’inici del relat fan una lectura de l’enterrament com a resum vital del difunt:

- Mite'l, ja surt! Correu. Ja surt! [...]
- Quina caixa! No ho veus?
- Doncs, què et pensaves? L’han duta de la capital.
- La creu és d’or!
- No, dona!
- M’ho diràs a mi! Què ha de ser d’or!
- Com que en té per fer-se-la tota d’or!
- En tenia, filla. Ni que vulgui no se’ls endurà.
- Vuit capellans, hi duu. (p. 53)

Les dones barregen tòpics («Ni que vulgui no se’ls endurà») amb el mesurament de l’èxit personal segons les exèquies que la família li pot pagar. Com en alguns dels

³⁰ Personatges que, per exemple, compleixen una funció diferent a *Tana o la felicitat*, però que són també presents davant de l’església, espai on la tradició catòlica situa els passos vitals més importants (en l’esmentada novel·la, el casament).

relats de *Ariadna al laberint grotesc*, la mort és contemplada com a espectacle social, un moment de mostrar poder. En aquests, els personatges donen vital importància a la projecció social de l'enterrament: Teresa, igual que don Jeroni, és un personatge digne de paraitzar el poble pel seu poder econòmic («Sí, una gentada, aquest espectacle no es veu sovint, dones com la Fragata no es moren cada dia.», Espriu 2013: 301) i la seva neboda «no s'exposarà a les estisores de les llengües», les de les criticaïres de vora de l'església, enterrant-la amb un taüt que no sigui "de fusta bona" (símbol de prestigi similar a la creu d'or del de don Jeroni). També com en un altre conte d'Espriu ("Thànatos"), la bonança econòmica no dóna altre fruit que un enterrament de luxe, ja que Elvira "no necessita els diners per res" com a dona eixorca.

2.1.3. *El conflicte de l'altre*

Si el subjecte troba sempre conflictiu reconèixer-se en el món absurd, trobar una consciència que se li oposa, com expressava la narradora de "Divertimento", sempre li provocarà estranyesa.

El gènere negre és, evidentment, la base per al conte "El vol". La narrativa de gènere i els seus esquemes tradicionals influeixen clarament la narrativa de Capmany, que a través de l'ús d'aquests models més populars, els supera i altera per assumir altres objectius: si per Sarsanedas la "novel·la gòtica" era rere l'esquema principal de *Necessitem morir*, relaciona els procediments de *Tana o la felicitat* amb la novel·la rosa; també Graells (1992) destaca la importància de la novel·la policíaca per *Vitrines d'Amsterdam* i *El jaqué de la democràcia*, si bé aquestes obres són molt posteriors. Doncs també aquesta narrativa de models populars té un pes important en l'estructura d'alguns contes, no només d'aquesta primera etapa, sinó també d'alguns de posteriors ("Uns ulls miren des de lluny").³¹

A "El vol", mitjançant un joc amb el temps, es repassa la vida d'un home a punt de ser assassinat en una escena molt pròxima al gènere: es troba acorralat per un home armat. L'anècdota del conte es podria resumir senzillament: un home és assassinat i un colom aixeca el vol en sentir el tret. La narració, de fet, hi és dues vegades: mitjançant la narració repetitiva complementària³², el contrast entre el primer paràgraf (la breu narració de com el colom blanc es posa sobre el ràfec i aixeca el vol després d'uns moments) i la resta de narració, que molt de tant en tant ens mostra l'estat de l'acció del

³¹ Per un comentari de l'ús de Capmany de la novel·la policíaca, Giovannini (2002); en què s'explica com el gènere és emprat sovint per parlar en realitat sobre Catalunya.

³² De nou, prenem la terminologia de Genette.

colom per recordar-nos la simultaneïtat de les accions, serveixen per explicar la rapidesa dels pensaments del protagonista, que en aquests breus moments ha recordat la seva amant, els seus inicis en la vida criminal, la seva família i la seva filla, que acaba de conèixer.

El procediment de presentar l'escena final i explicar mitjançant *flashbacks* tot el recorregut del personatge per arribar a aquest moment de clímax també és un recurs molt sovintejat, per exemple, en el *film noir* clàssic (*Sunset Boulevard* o *Detour* en són notables exemples)³³. També, malgrat la brevetat de la narració, podem detectar alguns personatges i situacions típiques del gènere negre: el misteriós “Professor”, cap d’algun tipus d’organització il·legal i l’escena sensual “d’ella” nua en un llit, demanant al protagonista que no marxi. La innovació, potser, és un accent més posat en la qüestió social: el principal element motivador del personatge per entrar en aquesta “mala vida” és la falta de perspectiva de progrés (la terra només li donaria “prou per anar-se morint”, «a poc a poc, corbant, a poc a poc, fins que t’amorres a la seva pols groga i calenta [...]», p. 37), i un sentiment de desarrelament: és, al cap i a la fi, un moviment de fugida de la misèria que el persegueix com a membre de la classe baixa rural («I destruir d’una vegada per sempre una bruta, horrible, misèria, bèstia fastigosa que li anava sempre a l’encalç, trepitjant-li els talons, [...]», p. 37).

El personatge recorda, entre altres coses, el seu propi crim. Es descriu l’acte de mort amb la imatge suggeridora de la bala, «aquella petita quantitat de plom que havia obert el camí per on s’escolava, per sempre, lentament, la vida». Com a resultat, «L’home havia perdut la vida i ell havia guanyat més vida encara, perquè se sabia fort [...]» (p. 35): es construeix com a “vampir” capaç de robar la vitalitat dels altres. El subjecte de “El vol” es construeix també de forma conflictiva amb l’altre: davant d’aquesta mort, sent una alegria que substitueix “l’angúnia, l’estranyesa” («però no la por – ara descobria que no era por – o una perillosa nàusea. Una alegria fosca i càlida com el vi que engolia l’havia conquerit, i un coneixement que arribava pel camí de la sang: “Sóc un home”»³⁴, p. 36). El subjecte dubta si la consciència de l’altre – Ros, un jove company – també sent aquesta “nàusea, fàstic, embriaguesa”, o si sent la por que ell mateix no havia estat capaç de sentir fins al moment de ser assassinat.

³³ En el cas de “El vol”, totes les escenes recordades pel personatge responen a un altre lloc comú literari, la rememoració de tota una vida en el moment de la mort.

³⁴ «Aquesta angoixa és l’angoixa del no-res. Quan tinc por, diu Heidegger, tinc por d’alguna cosa, per exemple d’un tigre. Però si no tinc por de res en concret, es tracta de l’angoixa. Segons Sartre, aquesta angoixa s’origina en la nostra responsabilitat respecte a la nostra existència.» (Gombrowicz 2015: 93-93).

El que tem més del seu assassí són els ulls: com a element on rau la voluntat de l'home, sap que és dins d'aquests que hi ha una "evidència de mort", que són la determinació i capacitat de l'altre els que acabaran amb la seva vida en última instància («I eren aquells ulls que produirien la seva mort», p. 34).

"El vol" està construït a partir dels records enllaçats del protagonista, en què una paraula el fa pensar en una altra per desembocar en records aparentment inconnexos (e.g., «tota la vida» (p. 34) es converteix en «Tota la vida com una inacabable [...]» (p. 35); «atrevit a girar-se» en «No t'atreveixes» (p. 35); i així successivament, fins a recordar set escenes diferents). Capmany, en les seves narracions de caire més psicològic, empra tot sovint el monòleg interior per recórrer el pensament dels seus personatges i aquesta manera d'enllaçar-ne els records (e.g., els records s'enllacen a col·lació de l'expressió "sense solució de continuïtat" a "El setè portal", p. 19; no unes paraules, sinó una imatge – precisament uns ulls – són l'element motivador del record a "L'ex-combatent", p. 97; etc.)

Finalment, en una imatge no mancada d'ironia, el seu contrincant prem el gallet i encara té temps de veure «com el colom blanquíssim empenia el vol amb un lleuger batec d'ales» (p. 38).

"Quasi a les fosques" és encapçalat per una cita del *Corbacho* de l'Arxipreste de Talavera, en l'apartat titulat "*De cómo las mujeres aman a diestro y a siniestro por la gran codicia que tienen*". Les dones hi són comparades amb les criatures, que són capritxoses: «*Así mesmo es de la mujer: dale, que cantando tomará; pídele, que regañando llorará*». Capmany, que aquí empra aquest clàssic de la literatura misògina medieval, era també coneixedora i estava interessada en *L'Espill* de Jaume Roig³⁵.

El narrador (extradiegètic homodiegètic) es veu seduït, després d'una reunió social, pel misteri de la relació de Clàudia, una vella coneguda, amb Segimon Giró. El lector és a partir d'aquí testimoni del procés de satisfer la seva voraç curiositat («ja no viuria tranquil fins a arribar a saber quina mena de lligam havia unit Clàudia i Segimon», p. 72). Inicialment, doncs, veiem només els signes externs d'aquesta coneixença (la sorpresa mútua en la retrobada, p. 71; la mirada amb una "neta expressió de culpabilitat" de Clàudia, p. 72) i les impressions subjectives del personatge que narra. Una aparent casualitat – només aparent, és clar – brinda la oportunitat de conèixer els detalls de la història.

³⁵ Godayol així ho afirma en comentar la versió que Capmany en va escriure el 1992 (2002: 197).

El narrador ens trasllada indirectament tot el que ha esbrinat de la conversa de Segimon Giró, “un home d’èxit, un home de moltes dones” (p. 71), personatge que representa un home escalat socialment³⁶, faldiller i segur de si mateix. Aquest explica l’anècdota, que es remunta als temps de la guerra, quan ell havia recollit Clàudia³⁷ mentre feia autoestop. Al cotxe, la noia li desperta un interès sensual, però sembla que la seva expectativa es trenca en adonar-se que ella és molt jove. Ella probablement és conscient d’aquest desig, se’l mira “demanant-li perdó de ser en realitat no res més que una criatura” (p.75), però li segueix el joc per la fama que l’ha condemnat la guerra: sabem que la seva família “posseeix més prestigi que diners” (p.70), que Segimon l’ha recollida mentre ella tornava de comprar menjar al camp i malgrat “tria amb aire d’afectada indiferència” el menjar (ella és jove, però ja és capaç de fer coqueteries), l’engoleix “amb desenfrenada fúria”, (p.75).

En acabat, ell té la intenció d’endur-se-la a casa (avisa, en engegar el cotxe “com assentint a un mutu acord, que es dirigien a casa d’ell”, p.75), atès que ha interpretat l’interès d’ella com a desig voluptuós equiparable al seu mateix desig. No ha sabut llegir en l’altre una voluntat que no sigui la seva («Per a Segimon, les dones no tenen altra consistència que la d’un mirall: són de bona qualitat si el reflecteixen bé, són bones per llençar si afecten obtusa opacitat», p.72), no ha sabut veure en ella la fama mateixa i la desesperació humanes. Fruit de la incomunicació, les expectatives dels dos personatges no es corresponen: ella diu que vol anar casa, i com la dona de l’exemple de l’Arcipreste de Talavera, es posa a xisclar demanant-ho. Des del punt de vista masculí, la dona, com en l’exemple medieval, ha estat feliç mentre li han donat (un àpat abundant en temps de necessitat) i ha plorat amargament quan li han demanat un “pagament” a canvi (el seu cos).

Com succeeix en l’obra de l’Arcipreste, el tema és la dona, però l’única veu que no sentim durant el relat és precisament la de Clàudia. Pel que coneixem, sembla que Clàudia es va penedir del joc emprés. No és fins al final que el narrador, conscient que només ha rebut un dels punts de vista, es pregunta per la versió d’ella (donaria el que fos perquè ella li expliqués “què en sap, d’aquella nit”, p. 60).

³⁶ En aquest sentit, pot assemblar-se una mica al Jeroni Florença de “*Suum cuique tribuere*”. Aquí les raons de l’ascensió social són un “misteri” (p. 71), però a Segimon també “li agrada tenir gent agraïda, que l’escolti” (p. 72). El narrador ens aporta un nou punt de vista: el de l’home afavorit pel poderós («Jo, per exemple, vaig poder brincar sobre una suspensió de pagaments gràcies a la seva intervenció», p. 72).

³⁷ També és present la ja comentada idea de transformació i “desdoblament del jo” en aquest personatge: «va deixar de ser una nena per convertir-se en una noia tossuda, forta, prima i dominadora, [...] va deixar de ser tot això i esdevenir Clàudia, no pas bonica, però més que bonica, [...]», (p. 70)

2.1.4. *Descobrint l'ordre*

A “Quasi les fosques”, doncs, no podem sentir la veu de la dona, però aquest no és un cas aïllat. En diversos espais de la seva narrativa i producció assagística, Capmany reflexionarà sobre aquest fet, molts cops servint-se de la idea “d’ordre”.

“Leviatan”, com ho estava “Divertimento”, està construït amb llengua oral. L’auditori, però, és diferent aquest cop: es tracta d’una fingida “comunicació” que el narrador adorna amb una llengua hiperbòlica i plena de *captatio benevolentiae* que tenen un resultat força còmic. El personatge, que ha de narrar una expedició científica a l’Amazones s’anuncia com a “portador de veritat” (p. 39) des d’un primer moment, concepte que, s’afanya a aclarir, aquí no és sinònim de certesa («I quan dic “certesa”, vull dir “veritat”», p. 39). El curiós aventurer, coneixedor de l’alemany, autodidacte, es proposa solucionar un problema ontològic amb una arrel de mil·lennis, i anuncia una revelació sobre l’ésser, sobre l’existència, sorgida de la mateixa essència d’aquest: «Car, on sinó al[s] orígens de la cosa s’ha de buscar tota cosa i la seva pròpia essència, o sigui, la cositat? En alemany *Dinglichkeit*. Que bé que sona, eh?»³⁸ (p. 40).

Allà troba una tribu primitiva, els “quixís”, símbol de la “naturalesa humana en la seva més pura realització” (p. 42), és a dir, de l’essència i, per tant, font de “veritat”. Aquests homes, malgrat ser primitius, són “despullats” i no “nuus” («L’home és despullat, vergonyosament, tristament despullat. De fet, el despullament no és altra cosa que la consciència de la nuesa», p. 43), en tant que es projecten com a éssers transcendents. El conferenciant il·lustra la “revelació” anunciada descrivint el comportament d’aquesta tribu, una al·legoria de la societat patriarcal moderna sobreentesa com a “ordre natural”:

Podríem dir-ne societat democràtica, perquè tots els quixís mascles, adults, tenen els mateixos drets [...] El bruixot té un govern absolut [...] Les dones, com és de suposar, són considerades éssers inferiors sense cap accés a la vida de l’esperit. El més enllà, la justícia, la misericòrdia, en fi, tota abstracció possible és considerada patrimoni de l’home. Les dones són confinades sàviament al regne de la por. (p. 44)

En la representació mítica que fan d’aquest ordre, els “quixís” troben en la dona la figura on els amenaçadors dimonis viuen. Els mascles s’autoproclamen aleshores

³⁸ Aquest comentari humorístic dels conceptes en alemany (llengua dels pensadors per excel·lència), recorda una mica a les curioses discussions amb “el jove alemany ros i vermell”, estudiant de Friburg, sobre la traducció més idònia pels conceptes de Heidegger (“*in Sorge sein*”), que Capmany recorda a *Pedra de toc* (1997: 46)

com a únics possibles salvadors, i s'asseguren de la dependència eterna de les quixís femella perquè l'alliberament d'aquesta marca, que només ells els poden proporcionar, és efímer («Les dones són el camp abonat on s'adhereixen com iguanes els malèfics esperits, i és sols gràcies als tendons, als nervis, als pulmons, a la intel·ligència masculina que se'n poden, momentàniament, alliberar.», p. 44).

La cerimònia de la qual l'expedició és testimoni, una mena de cura d'aquests dimoniets, consisteix a tancar dones i nens (els més desposseïts d'entre els més desposseïts, els dos grups socials més febles en quasi totes les societats) en una cabanya i ruixar-la amb fum. En aquesta cerimònia terrorífica, la veu de la dona és silenciada i la seva resposta final és d'agraïment, té la *certesa* que la celebració l'ha alliberada dels temibles dimoniets que, hereva d'una tradició de segles, està convençuda que l'amenacen («la veu de les dones no s'hauria sentit pas, però jo penso que ja havien emmudit de terror i d'asfíxia i d'agraïment per la valerosa lluita que els mascles de la tribu sostenien contra els mals esperits», p. 46). Pels homes, a més, és motiu d'orgull la seva missió “protectora”, per bé que, des del punt de vista dels observadors objectius – els expedicionaris, l'auditori, els lectors –, saben bé que el mal (el possible ofegament pel fum) es troba precisament en la pretesa acció “salvadora” del grup social dominant.

I llavors, senyors, vaig comprendre com era d'invulnerable el prestigi dels homes quixís. Plenes d'agraïment, les prudents dones van dedicar la resta de les seves forces a la cura dels extenuats herois. Sabien, i amb quina certesa, que tots els perills d'aquest món i de l'altre havien estat allunyats, si no per sempre, per una ben llarga temporada. I la por, ben guardada en els seus esperits, ben a punt per a ser despertada, garantia de la submissió i l'obediència.

El prestigi i el poder eren fets de fum i de cridòria. (p. 46)

El prestigi de la classe dominant, l'orde patriarcal, textualment es basa en fum, en certeses – no *veritats* – construïdes socialment. El conferenciant espera de l'audiència (també dels lectors) que vegin aquesta *veritat* que ha aprehès en el seu viatge, que els grups socials “protegits” troben el seu mal i el salvador d'aquest mateix mal en el mateix origen: el grup social dominant que ha elaborat l'ordre establert identificat amb allò que és “natural”.³⁹

³⁹ El concepte d'*ordre* és constant en el pensament de l'autora, també en textos no literaris: «El revolucionari és un home d'ordre perquè creu que l'ordre és obra dels homes; i perquè sap que aquests homes el poden millorar, els espera i els fustiga i no es deixa enganyar per l'hàbitud, que no té res a veure amb l'ordre.» (Capmany 1982: 17). L'ordre real, per tant, és aquell basat en la *veritat*, mentre que

3. NARRACIONS DISPERSES. ELS ANYS DE 1960 A 1984

Després dels anys 57-58, en què es detectava un període especialment fructífer pel que fa a la narrativa breu, Maria Aurèlia Capmany escriuria “El temps passa sobre un mirall” per al volum *Els set pecats capitals vistos per 21 contistes catalans*⁴⁰ i “El gat negre mala bèstia i salvatge”, publicat a *El llibre de tothom*⁴¹. A banda d’aquestes dues narracions, l’escriptora passa per un període de silenci en narrativa. Durant aquests anys es dedica amb gran empena a la iniciativa engegada amb Ricard Salvat, l’Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual⁴² i deixa de banda els altres vessants de la seva producció. L’aturada de la narrativa breu s’allarga fins al 1970, en què escriu “Nummius Dexter Optatus, papa de Roma (308-310)” per formar part de la col·lecció «Tarot».

Tot i que l’autora reprèn la narrativa amb un nombre considerable de novel·les, aquesta revifada és breu i torna a aturar-se la producció fins als anys 80. La narrativa breu tampoc és gaire conreada aquests anys, i en major part es tracta d’encàrrecs o contes destinats a volums col·lectius: dels contes que s’inclouen de nou a *Coses i noses* (el volum pretén recopilar tota la narrativa de l’autora, per tant, inclou tots els que integraven *Com una mà*, “Madame Adà” – no s’hi inclou “Estranys presoners” – i “Nica i la realitat”), tres són destinats a volums col·lectius (“El temps passa sobre un mirall”, “El gat negre mala bèstia i salvatge” i “Àngela i els vuit mil policies”), un és un encàrrec per una col·lecció de bibliòfil (“Nummius Dexter Optatus, papa de Roma (308-310)”), un altre és un capítol d’una novel·la col·lectiva frustrada (“Uns ulls miren des de lluny”) i “La mar galana i el mar astut” probablement va ser escrit per completar el volum.

les *certeses* que es confonen amb l’ordre no són més que habitud. Més endavant tractarem de nou el concepte (vg. “Àngela i els vuit mil policies”, en aquest mateix treball; pp. 39-43).

El concepte d’ordre és també una de les claus del pensament d’algunes de les seves autores més admirades; e.g., Eagleton torba en Woolf que «*Quienes hacen un objeto de devoción de la ley y del orden son precisamente aquellos que con mayor probabilidad acaban difundiendo a su alrededor confusión y sufrimiento. Los conservadores, a quienes Virginia Woolf tiene en el punto de mira de su sátira, son hombres que alimentan un miedo casi patológico ante la idea que, a menos que las fronteras y diferencias se conviertan en algo absoluto, solo cabe esperar una anarquía total. Se muestran incapaces de comprender que esta circunstancia simplemente los convierte en unos anarquistas a la inversa*» (2009: 394).

⁴⁰ D.A. *Els set pecats capitals vistos per 21 contistes catalans*, Barcelona: Selecta, 1960

⁴¹ D.A. *El llibre de tothom*, Barcelona: Alcides, 1962. Es tracta d’un encàrrec no localitzat a Graells 1996: XV. *El llibre de tothom* és una obra miscel·lània pensada per a tots els públics que la recuperada editorial Alcides va publicar de 1962 a 1965. El volum de 1962 és dirigit per Joan Oliver, i es defineix el contingut d’aquest com a “Poesies, contes i llegendes. Divulgació de coneixements. Humor. Passatemps”.

⁴² En una entrevista amb Bartomeus, per a *Els autors de teatre català, testimoni d’una marginació*, ens dona una idea de fins a quin punt estava compromesa amb la iniciativa: «Allò em va ser molt útil perquè vaig aprendre-hi moltes coses; i, a més d’autora teatral, allà vaig fer de directora, d’actriu, vaig ajudar a fer vestuari quan va caldre, i no vaig clavar claus perquè ho faig molt malament, però de pintar, ja ho crec que vaig pintar... El que vull dir amb això és que em va interessar moltíssim». (Bartomeus 1976: 118)

3.1. Assumir la pròpia existència

A “El gat negre mala bèstia i salvatge” es reprèn el motiu del gat que era present a “Nica i la realitat”. De fet, podríem assumir que es tracti de la mateixa protagonista humana en una etapa de creixement anterior.

Al relat, malgrat el narrador extradiegètic heterodiegètic, hi domina el punt de vista o nivell de cognició del gat, d’una tipologia molt concreta, “negre, mala bèstia i salvatge”, qualitats ben positives. Com a mascota, aquest és de naturalesa totalment substituïble, forma part de l’estirp que es renova segons l’etapa de creixement de Nica: el primer “Nano” va morir abans de néixer ella, el segon arriba amb els primers plors i Nano III, el present, s’identifica amb l’etapa en què «ja s’aguantava dreta, que ja escollia objectes al seu voltant, que ja havia comprovat que indefectiblement queien, sempre, sempre, de dalt de tot, de mig aire, amb una trajectòria idèntica» (p.83). El nivell de cognició, dèiem, és el més pròxim al gat, així Nica és “d’ungles immòbils” i “dits separadíssims” (p.83), i és atraient per la seva “rodonesa” i “simetria” (p.85), i “la dona” (la mare) “un reguitzell de sons insuportable” (p.83), un “remolí de crits i d’olors” acompanyats de “l’escombra que completava la dona” (p.84).

El gat, aparentment, inicia un procés de domesticació – matisada – en començar a ser admès a la casa. La nomenclatura, però, no canvia: el gat segueix sent “mala bèstia” i “salvatge”, segueix sense deixar-se atrapar i ocupant els espais que desitja. Només Nica pot atrapar-lo, l’única que no usa els “sons articulats, plens d’intencions” (p. 85) que formen les paraules. Aquesta bona relació es perd, però, quan Nica és “racionalitzada”: en entrar al món lògic de la parla i la comunicació humanes, avançant cap a la consciència, ja no és vàlida pels intercanvis amb el “gat mala bèstia i salvatge”.

Però de sobte en Nano III sent alguna cosa que li produeix un dolor insuportable, és un so del tot nou en la boca càlida i radiant de la Nica, més ben dit: una colla de sons que han perdut la calidesa del miol i el xisclar de l’ocell i malden per integrar-se en paraules. (p. 86)

Altiu, el gat tria el món salvatge i la no-domesticació (és l’estereotip de l’ésser anàrquic i orgullós, el que s’espera d’un gat), tria, en definitiva, la seva llibertat. Més que perdre la oportunitat de viure estabament, el fet sembla més una salvació “gràcies al seu terror, de les paraules que comença a utilitzar Nica” (p. 86). La nova etapa de creixement de Nica podrà ser acompanyada d’un nou “gat mala bèstia i salvatge” amb qui establirà unes relacions diferents.

La qüestió de la presa de consciència pren una dimensió més col·lectiva a “Nummius Dexter Optatus, papa de Roma (308-310)”, que es basa en el cinquè arcà major del tarot de Marsella, el Papa (cada volum de la col·lecció «Tarot» es dedica a una de les cartes). L'autora, però, proposa un Papa herètic, d'un mena de culte esotèric prou suggeridor: el narrador (que és extradiegètic homodiegètic i que produeix una redacció amb cert aire antic i fins i tot una espècie de romanç per la no-tornada de Nummius) ens explica a l'inici l'aparició mística del seu antic deixeble; aquesta es repeteix cada dia en un moment especialment propici per donar-hi tints màgics: l'alba. Aquesta imatge, que és fruit d'una espera que sap que és infructífera, es dibuixa segons el contingut tradicional de la carta: la cara blanca, la barba, els ulls mirant al lateral, les dues columnes del fons, etc.

Prenent un context barceloní de rerefons, el Papa del tarot és situat en temps conflictiu i de transició per a la religió catòlica, al punt del papat de Marcel i en plena època de les dures penitències dels apòstates. Les tradicions antigues i la nova “ciència del pecat” (tornar a la fe catòlica implica un sistema complex, per això el bisbe Aureli s'erigeix com a gran “científic”: «Definia el pecat, classificava el pecat, enumerava els pecats, analitzava un per un cada pecat, [...] i, després, quan ja havia fet un bon arreplec de pecadors, es passava les nits en vetlla, classificant-los amb rigor, distribuint equitativament, segons el pes del pecat, la mesura de la penitència», p. 89) conviuen en aquest temps de transició, en què el cristianisme passa de ser una secta perseguida a la religió oficial.

En la tradició que crea Capmany en el conte, les columnes d'Hèrcules es transformen en les enigmàtiques columnes de Jakin i Boaz, símbol de dualitat mig cristià mig esotèric, que en la narració són lloc de cultes antics a les deïtats romanes. És en base a aquestes deïtats i la seva posició al cel que el mestre llegeix la personalitat d'aquest futur “Papa dels homes” en el moment del seu naixement: la suma de tradicions i vells coneixements li proporcionen l'aire messiànic que el narrador li atribueix.

En abraçar la fe cristiana el pare de Nummius, l'ara bisbe Aureli, introdueix al món barceloní la vergonya i el pecat per primer cop (diu que «ell era un home nou i que ens faria nous en Crist si et plau per força»; p. 89). La cristianització dels seus conciutadans exigeix una “purificació”, que el mateix mestre-narrador ha de passar, això sí, barrejant la nova tradició amb els pòsits culturals existents (és “pel solstici d'hivern” que fa les ofrenes; p. 89). Sembla que s'integra fàcilment en aquest nou

context, aprèn a “penedir-se”, tot i que veure el seu “fill”/deixeble li desperta una recança envers als vells temps: «Pensava en aquests temps i plorava, i no sabia si plorava de penediment o d’enyorança» (p. 90).

La família creix en aquest nou espai de culpabilitat i fe que és el cristianisme, seguint la missió redemptora del pare: Biril·la, la mare, és repudiada i al fill li és prohibit “que els seus ulls reposessin en els càlids avencs del cos de les dones” (p. 89); ambdós són, però, diaconessa i ardiaca respectivament. Nummius Dexter Optatus, savi perquè així estava predeterminat («jo només sabia llegir i tu ja sabies comprendre» (p. 91), li diu el mestre), coneix i encarna els dos mons: mostra un coneixement a cavall de les dues tradicions («La processó dels equinoccis ha allunyat les constel·lacions dels seus signes i l’era del sacrifici ha començat»; p. 90). Observa amb preocupació com els seus conciutadans ja no poden practicar lliures de prejudici les seves celebracions d’arrel més natural a causa de la “saviesa” implantada pel seu pare.

Les dones arriben disfressades de cérvols i els homes de cabrons, treuen vestits d’or i porpra, vestigis d’antiga riquesa romana i s’ofereixen ametlles i avellanes torrades i figues seques cuites amb vi, i s’acoblen i lluiten i es besen, cada vegada amb més remordiment, cada vegada amb més saviesa. (p. 90)

La demonització dels plaers del cos han instal·lat el remordiment i la vergonya en uns homes fins aleshores innocents. Nummius observa amb preocupació com aquests sentiments negatius guanyen terreny en l’ànima d’aquests homes que “no volen alliberar-se de l’embriaguesa de remordiments i de dolor i no volen la *veritat*” (p. 91)⁴³. De nou, apareix aquest tema clau en el pensament de l’autora: la veritat com a possibilitat i el rebuig deliberat de l’home a aquesta veritat (*e.g.*, els habitants alterats per l’arribada d’una escletxa de llum, Maria, a “Estranys presoners”).

És per aquesta raó que decideix trobar una solució assaltant el poder lícit de la nova fe («Aniré a Roma, car és d’allà que ens ha de venir el mal i el bé, i em proclamaran Papa. Em disfressaré de Papa [...]», p. 91), empenent així una missió allunyada de l’ortodòxia cristiana que pretén alliberar els homes d’aquesta culpabilitat implantada pel bisbe. Nummius, malgrat els múltiples conflictes que li anuncia el mestre (que fa referència al desterrament del Papa Marcel i al conflicte dinàstic de l’Imperi romà d’Occident), anuncia la seva tornada amb forma “d’imatge” (que correspon a la de la carta del tarot: «Miraré de reüll i cap a l’esquerra, amatenent i

⁴³La cursiva és meua.

malfiat», p. 92). El deixeble projecta una nova fe que desterrí l'afany de dolor, que segueixi uns principis d'igualtat (a la mare, la vol fer Papessa), decideix actuar seguint les ensenyances del seu mestre: «Vana és la paraula del filòsof que no sap alleugerir els sofriments dels homes» (una màxima d'Epicur el Vell).

Temps més tard, el mestre es retroba finalment amb la imatge que li havia estat anunciada: en unes cartes del tarot (que ell pren per estampes), hi veu Nummius. La “ciència del pecat”, la fe de culpabilitat que havia promogut el pare, domina a Barcelona i el “Papa” que la volia desterrar ha hagut de prendre una altra forma: «quan la mentida es fa senyora, la veritat amaga el seu cos amb roba de poesia i emergeix sana i salva quan el temps és propici» (p. 93). La veritat representada per aquest “Papa alternatiu” es revesteix de relat dins d'un joc de cartes, no com a persona real.

El mestre reconstrueix llavors el relat amb els naips: interpreta les primeres cartes, el mag, la Papessa (que és Biril·la), l'emperadriu i l'emperador, fins a arribar a la cinquena, habitada per Nummius. Al número cinc li dóna un sentit místic: justícia i plenitud. També dóna un sentit místic al quinze arcà, el Diable, que anomena i identifica com a l'Hermafrodita (que era present a la portada del llibre del bisbe Aureli conegut popularment com *La bèstia* i on s'explicaven els pecats). En el relat del tarot, l'Hermafrodita, la representació de la culpabilitat que porta el pecat, és el mal, i l'heretgia” de Nummius és el poder papal. La setzena carta, la torre, és llegida com una insinuació de salvació, del canvi que Nummius ha volgut portar a les persones per proporcionar-los “un nou temps feliç” (p. 93).

El conte acaba al mateix punt d'inici: seguint una estructura circular, es torna a evocar la imatge del papa Nummius, que ha volgut ser “Papa dels homes” («ell, el Papa dels homes, el meu deixeble, el meu amic, el meu fill Nummius Dexter Optatus, que va ser Papa a Roma, perquè volia canviar el món», p. 88). L'esperança pot quedar (espera el “temps propici” en forma de carta) però el mestre es dol del fracàs inevitable a l'anar contra allò sagrat i, sobretot, contra la tendència dels homes a recrear-se en el dolor («una pena immensa per tot el que em vas explicar aquell vespre, per tota la teva certesa inútil, i em dol l'afany de dolor que tenen els homes.», p. 94). Salvar els homes de la vergonya i el pecat és, de moment, impossible.

3.1.1. *Fer-se dona*

La temàtica de “El temps passa sobre un mirall” es veu marcada per l'apartat que ocupava dins *Els set pecats capitals vistos per 21 contistes catalans*, el de la peresa, a

partir del tema proposat “Algú s’ha de llevar a les vuit i es lleva al cap de tres hores”. Capmany pren el motiu i l’amplia, i la peresa pròpia de l’adolescent en època de creixement pren altres tombants: la narració descriu un doble procés de desvetllament.

Si “Matí d’agost” suposava “fer-se home”, “El temps passa sobre un mirall” és el contrapunt que descriu el procés de “fer-se dona”. L’adolescent que mandreja al llit i que va allargant el moment de llevar-se, s’ha revelat fa poc com a “dona”, és a dir, ha menstruado per primera vegada. El tema de la menstruació és sempre important en l’imaginari feminista, i Capmany dedicaria una de les seves “cartes impertinents”⁴⁴ al tema, “D’una dona menopàusica a una noia que tot just ha començat a menstruar”. L’adolescent de la narració que ens ocupa podria molt ben rebre els mateixos consells de la carta: «Continuaràs pensant que la teva condició de dona és una rara excepció que fa la naturalesa. Gràcies a aquesta excepció t’han col·locat entre la vergonya i l’horror, i sobretot en el dolor [...]» (*Cartes*, 202)⁴⁵

Efectivament, el seu despertar a la consciència és marcat especialment pel dolor («Sabrà per què la consciència ha despertat en el dolor», p. 78), però també per la vergonya, el seu nou estatus és per ella un “secret” que voldria amagar de la mirada dels altres: «Quan no se’n parla, d’una cosa, és una mica com si no existís» (p. 80). La vergonya s’instal·la en la dona alimentada per la manera de tractar el tema («Al teu voltant la gent parlarà de la menstruació en veu baixa»; *Cartes*, 202).

Perquè és a través de la veu dels altres que coneix que això de “ser una dona”, un constructe social de segles d’antiguitat, comporta tot un seguit de conseqüències perquè “una dona, pel que sembla, ha de ser moltes coses” (p. 80). Tots aquests canvis signifiquen per ella la pèrdua de la llibertat: «Potser entén, només, a través d’aquest estrany cansament que la inunda, que ja no és lliure. Ho era, abans. Ho era sense saber-ho, com un gat salvatge o un llangardaix» (p. 79). Despertar-se com a dona significa ser un nou ésser ja no animalitzat (com la Nica de “Nica i la realitat” o “El gat negre mala bèstia i salvatge”), que ja no es pot permetre viure sense ser *conscient* («Fins ara fa poc

⁴⁴ *Cartes impertinents de dona a dona* (1980) és un volum epistolari que podríem qualificar d’assaig feminista de divulgació. Resumidament, hi podem trobar «cartes escrites per dones i dirigides a dones que pertanyen tant al món de la literatura, ja catalana (com Teresa, la Ben Plantada o l’altra Teresa, “l’lir entre cards”....), ja “universal” (les shakespearianes Cordèlia o Lady Macbeth o la ibseniana Nora...), com es tracta de tipus més o menys reconeixibles a l’època i/o a la tradició de models femenins: una dona de casa, una adúltera, una obrera, una burgesa, una soltera, una intel·lectual, una noia de club, una dona amb la mà foradada...» (Torras 2002: 151)

⁴⁵ *Cartes impertinents* (...) s’inclou al volum de narrativa breu de l’*Obra Completa* (1996: 177-274). Per citar-lo d’ara endavant, i per tal que no provoqui confusions amb el text analitzat, citarem entre parèntesis i segons el model “*Cartes*, (pàgina)”.

podia saltar i córrer, esquitllar-se entre les coses, com si ella fos una cosa més», p. 80; el que en terminologia existencialista seria l'*En-soi*).⁴⁶ La peresa que li desperta l'entrada de la llum del dia a la cambra és també la mandra per deixar la infantesa enrere («D'una llum que ella voldria refusar perquè l'obliga a néixer una altra vegada, a adonar-se que neix dins d'un món hostil que l'acusa », p. 80; és a dir, a despertar-se en el món, però també en la consciència).

Tota la peça transcorre durant l'estona en què el personatge allarga el moment de llevar-se, s'hi anuncien les accions amb estructures repetitives, es projecten, però no es duen a terme («Ara es llevarà. Ara. De seguida. D'aquí a una mica. D'aquí a un no res. Ho voldrà. Ara no ho vol però d'aquí a una mica, decididament, ho voldrà», p. 77). Aquesta estona és precisament el moment de llinda entre el son i la vigília de manera paral·lela al seu moment vital, en el pas de nena a dona. La “mandra”, dèiem, assumeix així un caràcter molt més ampli, en què l'assumpció de la consciència (un procés maduratiu que és de l'ésser humà en general, com hem vist, en el pensament de l'autora, però que aquí pren el caràcter específic de gènere) és dolorosa i conflictiva.

Tot el que se li oposa, tot allò que no és “ella”, són “remots i hostils objectes que ara són a l'altra banda d'un infinit abisme” (p. 78) mentre no es lleva. La mirada de l'altre, des d'aquesta nova perspectiva, és amenaçadora, possible descobridora del “secret”: que ella ara és una “dona” («Només cal que algú la miri i llavors topa, altre cop, dolorosament, contra el vidre duríssim de la vergonya»). En el conte es fa llista dels personatges que posen els ulls sobre ella, ulls que la fan sentir “acusada”: un home que alenteix el pas per mirar-la, un altre que troba al tramvia, Jaume (un xicot que ja coneix), etc. fins els “malèvols” ulls de la noia de la casa (p. 81).

Ella voldria evitar la transició que viu i amagar el canvi del seu cos, però sembla que els altres, especialment els homes, el detecten («Alguna vegada, no gaires, ella es distreu i torna a ser l'animalet golut, feliç, enganxat al plaer del tacte, i oblida la realitat d'aquest seu cos que canvia, que es mou amb poderosa dolcesa», p. 78-79). La transformació com a ésser amb capacitat reproductiva, ésser desitjable pels homes, és un vessant més del créixer segons l'han advertida. Aquest és un dels coneixements que més li remarquen, que a partir d'ara s'ha de “guardar” («Aquest cos que ha de guardar, no sap contra què», p. 79). La societat li ha instal·lat la idea de “l'altre sexe” com a enemic

⁴⁶ «[...]per a tu, estranya criatura ni animal ni esperit, acceptar la naturalesa és recargolar-se de dolor. Et serà negada la innocència de les bèsties del camp, però també la raó tranquil·litzadora dels homes [...]. La visió de tu mateixa et vindrà des dels ulls del mascle que t'observa de fa segles.» (Capmany 1996: 199)

(Jaume sobtadament és vist com a tal), i això provoca un conflicte en enfrontar-s'hi a partir d'ara.

El personatge ha d'acceptar, al cap de tot, que ha canviat: és dolorosa la presència del mirall, que li fa palès el pas del temps en retornar-li la imatge. La tristesa s'instal·la en l'ésser adult i per sempre queda marcada en la mirada. A partir d'aleshores “anirà imitant els gestos dels altres, els grans, que saben tan bé què cal fer o fingeixen saber-ho” (p. 80), formant part d'un engranatge que no cessa. A l'altra banda del mirall, «[...]uns grans ulls la miren. Uns grans ulls que accepten resignats la vergonya i la por. Uns ulls dolorosament nous on s'estén, a poc a poc, la tristesa» (p. 82).

3.2. La mirada amenaçadora

“L'ex-combatent” reprèn, ja a l'any 74, el tema del soldat retornat a casa que Capmany ja havia tractat, sota prisma plenament existencialista, a “El setè portal”. El personatge principal s'ha adaptat aparentment a la societat (busca coneguts al vagó, “li agradava saludar algú”, p. 95), però una situació que s'assimila a un record anterior (la trobada amb els temuts “ulls” i el propietari d'aquests a París, també en un tramvia) fan aflorar la por i el trauma de la tornada de la guerra. El narrador extradiegètic heterodiegètic es focalitza en l'excombatent, que s'obsessiona amb la trobada amb aquests ulls (malaltissament es repeteix “aquell parell d'ulls”, “aquells ulls” o “els ulls”, que de la p. 95 a l'inici de la p. 96 apareixen fins a sis vegades), i amb el record, ja de vint anys enrere, que té d' “un dels homes que més havia estimat i odiat a la seva vida” (p. 95), “Samsó” Esteve Saleta.

El protagonista recorda aquest personatge, un articulista clàssic d'abans de la guerra que havia abandonat “l'anarquisme llagrimejant” de joventut per “ingressar al partit” (p. 96) al deixar de banda la metàfora de Samsó per explicar la fúria suïcida de la classe obrera enfront als homes poderosos. El malnom, però, li havia quedat: “oblidant a gratcient que es deia Esteve Saleta” (nom que no és mancat de ressonàncies: si el de pila ja ens recorda el clàssic senyor Esteve de l'auca de Rusiñol⁴⁷, el cognom, simptomàticament, recorda a “saló” o, encara més, n'és diminutiu).

La trobada a París que evoca (el procés de record és involuntari i suggerit per condicions externes, una mirada, de manera similar al procés comentat a “El vol” i present també en l'imaginari de l'autora en general⁴⁸) és el motiu de classificar-lo com a

⁴⁷ El suggeriment l'hem d'agrair a Maria Capmillo.

⁴⁸ «La nostra memòria no és com explicava Bergson un cabdell que podem descabdellar a voluntat, sinó una bossa plena de bales de vidre que ens omple la mà a l'atzar i sense il·lació.» (Capmany 1982: 96)

“mirada enemiga”. “Samsó” l’havia anomenat “ex-combatent”⁴⁹ en contra dels insults que el personatge havia esperat, “traïdor” o “venut”.

Tenia tants arguments preparats contra l’insult, ben farcits d’idees que havien quedat immarcescibles en el fons del seu esperit, salvades de tot canvi, per damunt dels pactes polítics i de les renúncies i dels compromisos i de les possibilitats de subsistència! (p. 97)

Com Ignasi a “El setè portal”, el personatge vol tenir un munt de revestiment d’idees per als seus actes per intentar canviar la seva pròpia realitat, però la compassió que sembla despertar en “Samsó” l’ha desconcertat. El personatge creu endevinar que el seu interlocutor pensa «Ja ets mort. Caldrà que t’enterrem de pressa.» (p. 97): ser un excombatent és motiu de vergonya i fora de la batalla té poc de noble.

Ser “excombatent” és, a més, una condició permanent: poc importa que hagin passat tants anys; quan el record torna vívid, la por i la vergonya tornen intactes i no queda cap espai per a l’aparent adaptació que es mostrava al principi de la narració. Malgrat es diu a si mateix que “aquells ulls no existien” (p. 97), segueix veient-hi un “retret” i una “burla”, fins i tot opta per baixar una parada abans perquè la seva presència se li fa insuportable. El relat es tanca amb una ironia: «Sempre havia estat un home puntual i continuava essent-ho; no havia canviat gens, ell» (p. 97). En realitat, l’experiència de la guerra l’ha canviat tant, que el lector pot dubtar que la trobada que ha motivat el record no sigui només fruit de la seva imaginació, que no s’hagi produït en realitat.

Concebut com a segon capítol d’una novel·la col·lectiva fallida (Graells 1996: XVI), no podem saber quins continguts de “Uns ulls miren des de lluny” són “prescriptius” pel context o fins a quin punt l’autora va reelaborar-lo perquè funcionés de manera independent. En qualsevol cas, de manera similar a “El vol”, la narrativa de gènere torna a ser la base evident sobre la qual es construeix el relat. Aquí, però, hi ha una especial atenció a la creació d’ambient (hi ajuda que el conte sigui d’extensió significativament superior), que es recolza, en part, en l’actitud “còmplice” dels habitants de l’illa («però ¿mentien amb el propòsit deliberat d’amagar una cosa veritable, o simplement mentien a perquè no sabien dir la veritat, de tants anys que ningú no la deia?», p. 107).

⁴⁹ Aquí fem la grafia “ex-combatent” i no “excombatent”, que seria l’acceptada actualment per l’IEC, per coherència amb el text original.

De nou, la narració es construeix a partir d'una analepsi: a l'inici Ro deixa Arnau a la cambra de bany, malferit i apallissat, i al final del relat Encarna/Cèlia es decideix, per fi, a matar-lo. Fins a arribar a aquest punt, però, se'ns narra com ella ha anat construint la seva venjança (un motiu, és clar, propi de la narrativa negra, *e.g.*, “Emma Zunz” de Borges⁵⁰), clau de volta d'aquest conte.

Aquest no és l'únic element propi del gènere que hi podem detectar: en moltes ocasions, Encarna és la imatge de la *femme fatale* (*e.g.*, és conscient de la impressió que causa en els soldats, p. 103, 105; i de com pot “servir-se” d'algunes coqueteries per aconseguir el que vol, «Li han servit sempre, aquests grans ulls deseparats i tristos; possiblement també li han servit amb l'Arnau», p. 99). Com és típic d'un relat de venjança, Encarna amaga el seu passat terrible, alimentant el seu odi: «portava al fons una fam de segles, una rancor de segles, i un ofegat, premut, intel·ligentment refusat desig de venjança» (p. 100). Durant el relat, es fa evident un esforç de caracterització psicològica del personatge (p. 109-110), que ens presenta un caràcter viu i complex, amb sentiments contradictoris que la fan titubejar, en alguns moments, a l'hora d'acomplir el seu objectiu.

Part d'aquesta construcció psicològica rau en la presentació de formes textuais innovadores, que no sabem fins a quin punt no són induïdes del context pel qual es va pensar el relat. La sorra retorna a Encarna uns records, en un procés que ja hem comentat en relació a altres contes, però en aquesta ocasió són uns “records esfilagarsats com un somni mal imprès” (p. 102) que es mostren en un llistat de confusos retalls d'infantesa, separats en el text per espais blancs que donen una impressió gràfica de desordre i ambigüitat. També són mostra d'aquestes formes innovadores la transcripció del discurs sobre el seu passat que Encarna no emet davant del soldat, tipogràficament indicat entre parèntesis (p. 104) i la forma de presentar la dualitat interna del personatge que es debat entre passat i futur amb les formes “Encarna sub/1” i “Encarna sub/2”, (pp. 118-119). Aquestes descripcions també responen a un lloc comú dels relats criminals: l'especial atenció en la “motivació” dels personatges.

La venjança d'Encarna/Cèlia s'inicia amb una decepció: l'objecte de la seva ira no la reconeix (p. 105). A partir d'aleshores s'associa amb Ro, «amb la vergonya i la ràbia d'aquell home poruc, incapaç d'altra venjança que la d'anar cada matí a defecar a

⁵⁰ Hem d'esmentar de passada que “Uns ulls miren des de lluny” té alguns elements en comú amb el conte de Borges: també construït com a relat de venjança, la carta hi és un element clau per explicar el passat del personatge, que també té un nom fals que amaga els seus orígens. Emma Zunz també passa un procés “d'enviliment” – perfectament calculat – per dur a terme la seva revenja.

l'androna, just al davant de la finestra de la Gregòria» (p. 108). La lleugera idea de la venjança d'aquest personatge contrasta amb la càrrega que li atorga Encarna, que viu amb aquesta única meta fins al punt que «tota la seva vida li semblava justificada per allò que estava fent» (p. 113), i s'erigeix com a part d'una genealogia de la venjança femenina que entronca amb tradició bíblica: «I pensa en les grans venjadores Jael i Judit, i en les versions romàntiques de la venjança: la Tosca i la noble dama de Reus. Però ella no es prendria la justícia amb les seves pròpies mans. [...] i una pistola, potser?; a distància deu ser més fàcil.» (p. 113)

La distància és la clau per a l'assoliment de la venjança. Encarna, que viu un gran conflicte intern que se li fa evident quan s'enfronta al mirall, motiu que ja havia aparegut a “El temps passa sobre un mirall” («Va alçar els ulls i es va veure en el mirall penjat a la paret. Aquella era ella mateixa.», p. 98), s'ha esforçat en tornar a integrar-se a l'illa («s'anava adherint a aquell món, com una pallerida a la roca batuda per les ones», p. 114) per “envilir-se” i apropar-se a Arnau. La llarga preparació pel crim (l'associació amb Ro, l'apropament a Arnau, l'obtenció del passi per arribar a Can Falç, la compra de l'arma, etc.), que fa avançar amb tensió cap al clímax, són part d'aquest enviliment o, potser, només l'allargament d'un acte que proposa més dubtes per Encarna dels que ella havia imaginat. És només quan “pot mirar de lluny” Arnau, amb la distància que permet una arma de foc, que pot acomplir la venjança.

3.3. L c " x g w " c f q t o k f c " e q p v t c " n ø q t f t g

Hem apuntat anteriorment que el concepte “d'ordre” és d'importància en el pensament de l'autora. A “Àngela i els vuit mil policies” s'empra la fusió del mite d'Antígona (Creont és l'oponent del personatge) amb la història d'Angela Davis (Graells 1996: XVII), professora de filosofia i activista afroamericana que havia estat expulsada de la universitat per pertànyer al Partit Comunista dels Estats Units⁵¹. Capmany es veu seduïda sovint pel mite d'Antígona, que integra dins del seu imaginari: la visió que en té és explicada en la carta “D'una feminista de 1911 a Teresa, la Ben Plantada” de les *Cartes impertinents de dona a dona*:

⁵¹ Diversos elements de l'Àngela, a part del nom, són referències a aquest personatge: és negra, detinguda a Nova York, professora de filosofia a la universitat, condemnada per “armar negres contra la justícia blanca” (p. 152) – concretament, el seu “germà de soledat”, referència als “germans de Soledad” (una presó de Califòrnia) pels quals va ser arrestada – i les seves amigues “morien dins l'església” (p. 153) – fet que Àngela Davis va viure el 1963, quan unes conegudes seves van morir assassinades en l'explosió d'una església. Fins i tot hi recorden els diversos pentinats que se'n descriuen.

La llegenda grega ens explica que una noia va alçar la veu contra el dictador reclamant justícia. I el dictador, que es deia Creont, la va condemnar a mort i va dir que tot allò que deia la noia no eren coses pròpies d'una dona, que la feina de la dona era filar i parir fills. La noia, que es deia Antígona, va acceptar la mort amb orgull i ha quedat com a símbol de l'anhel de justícia. (*Cartes*, 188-189)

La mort, aquí, és el silenciar la veu d'Àngela al final del relat. Evidentment, Antígona ha estat un dels temes més suggeridors de la història literària, però cal esmentar que alguns dels referents literaris de més importància per Capmany han fet relectures del mite. Parlem, és clar, de Salvador Espriu, però, a *Pedra de toc*, l'autora també parla d'aquesta figura clàssica en Virginia Woolf:

Salvador Espriu va començar a escriure la seva versió d'Antígona una nit de març de 1939. Antígona és un d'aquells mites que et permeten el luxe de la fe en els homes. Antígona reclama la justícia per damunt de les raons de l'ordre. Antígona sap dir amb la seva veu jove i clara que la guerra no ha acabat malgrat que els exèrcits hagin embeinat les armes i que ella reclama l'autèntica pau, que ha de coincidir amb la justícia. Anouilh fa parlar la seva Antígona en el temps de la pau de Vichy i Brecht fa la seva versió de l'*Antígona* de Hölderlin l'any 48, mentre la pau armada li barra les portes de la seva terra. [...]

També Virginia Woolf havia recordat la noia Antígona, en un llibre que va titular *Tres guinees*, publicat l'any 1938. L'evocava per recordar la indignació de Creont, quan Antígona li exigeix justícia. (Capmany 1997: 88)

L'Antígona de Capmany, per tant, sempre és emprada com a revolucionària contra l'ordre establert, un motiu que ja havíem vist en la seva narrativa curta⁵² i que l'assimila a l'ús que en fa Virginia Woolf a *Tres guinees*⁵³.

El conte, concebut com a narració destinada als joves, s'inicia amb una discussió on els personatges comenten precisament que la història que es disposa a narrar l'àvia és "poc adequada" per la joventut perquè la consideren un relat "inquietant" i "de por". La Capmany escriptora, però, s'erigeix com a l'àvia que explica aquestes històries "inadequades" per la joventut, un mite que el lector real percep més aviat com una història de plena actualitat.

⁵² Vegeu-ho en aquest mateix treball en relació a "Leviatan", pp. 27-28.

⁵³ En referència a diverses dones que marquen els primers camins de l'emancipació al segle XIX, diu l'autora anglesa: «*La vieja palabra "libertad" no nos sirve tampoco, debido a que no era libertad, en el sentido de permiso, lo que querían; al igual que Antígona, no querían quebrantar las leyes, sino hallar la ley.*» (Woolf 1999: 240)

Emprant el gènere “mite” es defineix tot un horitzó de possibilitats i significats: la narració implicarà un coneixement a transmetre, el temps se situarà en un “passat remot” i de caires llegendaris que implicaran, per una banda, una pèrdua de la verificabilitat (“diuen que té un fonament real”, p. 149; però es pot posar en dubte) i per altra, un pòsit en la civilització futura i receptora del mite (“provenim d’aquells éssers humans”, p. 149) que troba en aquests relats una explicació dels seus orígens ancestrals.

I dic mites en el vell sentit del mot: exemple que serveix per a explicar tot allò que hi ha d’inexplicable en l’univers i que un cop formulat desatén tota cosa que no hi és inquirida [*sic*]. O sigui, que un mite no és més que convenciment. [...] Les coses són en el seu esdevenir i en la seva multiplicitat inquietants i el mite les fixa per tranquil·litzar l'ànima. (Capmany 1997: 39)

El mite, doncs, és emprat “per explicar les raons de la justícia” (p. 149) de la cultura receptora i té un component de “fixació”. Precisament, el joc de Capmany en aquest relat implica situar aquest passat remot a la civilització present (els successos a què fa referència – els incidents d'Àngela Davis i els “germans de Soledad” –, de forma més adornada o al·legòrica però no gaire velada, són ben pròxims a la datació, 1978), i el moment de narració en un espai futurista (temps en què el passat remot s'anomena la “Civilització Monstruosa”, nom ja prou suggeridor de la opinió que se'n guarda). En lloc de situar la història al passat mític del temps d'Antígona, la proximitat del temps narrat altera l'efecte del gènere textual per fer-ne una crítica més directa al present. La hipotètica civilització futura ja es pot mirar amb un punt de condescendència una injustícia que pel lector real no és tan llunyana.

Creont tem Àngela per la seva intel·ligència i la seva “bellesa alta i serena”, i per aquest motiu l'etiqueta com a perillosa davant la societat. El que tem, però, és que s'escapi al seu control: el mateix fet de la seva existència és un acte de rebel·lió, atès que l'ordre normal de les coses implica que els subjectes no-privilegiats de la societat no puguin emetre judicis sobre el món. Sent així, la intel·ligència del subjecte és una amenaça perquè podria arribar a veure que l'ordre establert no és més que un constructe fet des d'una posició de poder: «Jo mano perquè tinc les lleis que jo mateix he fet a favor meu. Els déus m'han concedit els tres dons que fonamenten el poder: sóc mascle, sóc blanc, sóc ric» (p. 150)

De la mateixa manera, en un món blanc i occidental la bellesa negra també és un acte de rebel·lió, en tant que la idea de bellesa clàssica només admet una lectura. Saber-

se bella sent dona, independentment de la mirada que se li posi a sobre també: Creont creu poder controlar Àngela amagant-la de la llum, allà on “la seva bellesa ja no existirà perquè ningú no podrà mirar-la” (p. 150). Però Àngela sap que és al marge de la mirada de l’altre, «Ningú em veu, però sóc bella i negra» (p. 151) contesta ella als seus capturadors que, escandalitzats, hi reconeixen un “crit de revolta” perquè els desposseeix del poder de classificar què és bell i què no.

Simptomàticament, tots els intents de control sobre l’Àngela dels vuit mil policies la fan encara més poderosa i bella: penjant els cartells que la titllen de “perillosa” la fan més coneguda i les manilles sobre les “mans fines i fosques” es converteixen en “braçalets esplèndids, brunyits” (p. 151).

El seu pecat, la seva “heretgia”, és la d’apuntar que les lleis de Creont són en realitat “armes d’injustícia” (p. 150), no poders indiscutibles com ell pretén. Irritat, l’envia estereotipadament a la cuina, a fregar o “al llit, per al repòs del guerrer” (p. 151), els espais que l’home blanc i ric, des de la posició de domini, autoritza a la dona. L’ésser sense veu per partida doble (participa alhora de dos col·lectius no-privilegiats: dona i negra⁵⁴) ha volgut narrar el món des del seu punt de vista, declarar-se “bella i negra”; el més greu, però, ha estat fer-ho des de la oficialitat, des de les aules universitàries que ara li han quedat vetades. L’intent d’Àngela de reclamar el seu propi lloc en la història com a dona negra, com a ésser invisible⁵⁵, inevitablement té com a resultat un bandejament des del poder establert.

Àngela sap que els crits de revolta són veritat, en tant que són “els crits de les condicions objectives” (p. 151) i posen atenció al fet que l’ordre (del qual és “enemiga”, p. 152) és construït només des d’un punt de vista (el de l’home blanc i ric; tots els jutges del seu judici són, per tant, “blanquíssims”, p. 152). Cal intentar canviar el “jutge” per la “JUSTÍCIA” (p. 153). També sap, però, que la seva veu i la dels seus serà silenciada. «Les meves veus no callaran mai, Creont» (p.152), adverteix: el seu intent per omplir de sentit les paraules “màgiques” («“VERITAT, JUSTÍCIA, BONDAT, HONRADESA, DECÈNCIA, BELLESA.” Però sobretot, “ORDRE, OORRDDRREE”»), p. 152) des d’un nou prisma quedarà silenciada per sota de les veus poderoses (ajudades, en cas de

⁵⁴ Cal emmarcar tot aquest conte en les tendències dels estudis postcolonials especialment en voga durant els anys 60 i 70, tendències que posarien en dubte per primera vegada la homogeneïtat imperant en el món literari i cultural. Per exemple, anys més tard seria publicada una història del feminisme negre als Estats Units sota la significativa premissa, força aplicable en el cas d’aquest relat, “All the women are white, all the blacks are men, but some of us are brave”.

⁵⁵ Ella no pot ser vista “confosa amb la negror” i només se’n veuen les manilles, l’intent d’aturar-la; en canvi ella pot veure perfectament les “cares blanques” que la vigilen, que com a éssers privilegiats tenen el control, no només del món, sinó de com aquest és narrat.

Creont, per altaveus), però no s'aturaran en aquest intent. Només així és explicable la futura societat receptora que ja se'ns ha mostrat al principi del relat.

Efectivament, les veus inicials que han estat escoltant el relat ja són a prou distància perquè pugui ser llegit com a "al·legòric": «Recorda't dels mites que parlen dels rojos; no vol dir pas que tinguessin la pell roja» (p. 153). El relat és concebut pels personatges d'aquesta societat com una història terrible que, simptomàticament, no voldrien que fos explicada als infants, «Ni que sigui per recordar el preu que ha costat la llibertat dels homes» (p. 153).

3.4. La subjectiva realitat

"La mar galana i el mar astut" segurament fou escrit per acabar de completar el volum *Coses i noses*, atès que coincideix amb l'any de publicació. El paisatge marí, com hem vist, s'integra en l'imaginari de l'autora des dels inicis de la seva narrativa i aquí pren un protagonisme decisiu. El mar és concebut tant en el seu vessant llegendari tradicional (el mite dels poders màgics de l'ull de la foradada) com en el més realista (els contrabandistes i tot el que comporten).

La realitat del mar sempre és presentada segons la seva naturalesa dual. Des de la qüestió del gènere de l'article ja referit al títol, fins les dues cares que pot presentar a aquells que s'hi aventuren: des d'unes onades juganeres a un terrible mar enfurismat. *La* mar és galana, el punt de vista amable; *el* mar és astut, tota la càrrega terrible que comporta. En la discussió entre Bàrbara i la nena que cuida, repetida constantment dins del relat⁵⁶, inicialment s'estableix aquest mateix joc amb l'article per referir-se als dos mons, però no es manté. Bàrbara sempre fa referència a històries sobre el mar com a ens terrible i cruel (malgrat no hi ha estat mai, de fet), que contrasten amb la mirada amable de la nena.

el mar fa forat i tapa (p. 127)

D'on has tret això que **la** mar fa forats?; mai no s'ha vist un forat a **la** mar, un forat... quina bestiesa (p. 127)

el mar astut, **el** mar terrible, **el** mar que s'alça poderós i engoleix la presa (p. 127)

La mar gronxa, pessigolleja com una flassada d'escuma. L'aigua de **la** mar abraça i llepa la pell, i si es capbussa, l'empeny amunt, amunt cap a la rodona. (p. 127)

⁵⁶ Les estructures repetitives d'aquest relat són múltiples, desembocant en un efecte de confusió que és clau. Els fragments que en citem, en molts casos, hi són més d'una vegada, no només on els indiquem.

la mar que s'encrespa i es recargola i gira, El mar és arran de la sorra, torna i torna arran,
quan menys t'ho esperes, ara de gregal, ara de com un càlid petó, «té i té i té», diu l'onada
xaloc, i estabella [sic] les barques contra les (p. 127)
roques altes (p. 129)

La veritat, però, és que Bàrbara “no s’ha deixat gronxar mai per les seves batzegades”, en té por (p. 128), i ben justificadament. Diu que són els altres els qui “no saben res de la mar”, perquè ella en coneix el vessant que la nena, i tots aquells qui conceben el mar com un simple espai d’esbarjo, no poden entendre. Per altra banda, la nena també es veu incapaç d’explicar l’embruix que provoca en aquells que només “s’hi mullen el cul” (p. 128).

Què et penses que és el mar, floriana? No saps [...] el mar és una cinta blava arran de sorra,
si n’és, d’**astut**, el mar [...] ¿Per què et penses blava i eixerida, que gronxa, i porta algues i
que es fan a la mar els homes, beneita? Perquè pallerides, o grumeigs transparents (p.128)
el mar és ric i si guanyen la partida li
arrenquen saques d’or. (p. 128)

- Mira que tirar-se de cap a mar, quina No li ho pot explicar perquè l’aigua de la
beneiteria, com si el mar fos un dutxa, o del safareig, o de la manguera del
safareig o una riera. jardí o de l’aixeta de la cuina només mulla. El
 - Per què dius que el van matar, mar et crida, t’accepta, t’embolica, i remoreja
Bàrbara? Qui el va matar? al fons una rondalla que mai no s’acaba.
 - El mar. Quina meravellosa tristesa marca el límit just
de l’aigua i el sol. (pp. 128-129)
- (p. 129)

L’enfrontament, doncs, no és només dels dos vessants del mar, si no també dos punts de vista sobre l’objecte que són basats en qüestions eminentment socials. Bàrbara representa el món del dificultós sobreviure vora el mar. Interpreta de manera mítica una realitat ben prosaica: el contraban com una manera arriscada però ràpida d’enriquir-se («Per això els homes de mar fan córrer moneda i es riuen dels pagesos que es van fent vells amb el nas enganxat a terra, i fan hereus de la terra i fan hereus encorbats com ells, hereus de pluges i calamarsa», p. 129⁵⁷). Com a representant de la “saviesa popular”, el seu llenguatge, que amaga un pòsit de veritat, és semblant al d’un “oracle” i cal

⁵⁷ Aquest retrat de la dificultosa vida rural que empeny a cercar altres mètodes de vida tot i haver de pagar el preu del risc recorda al procés del protagonista de “El vol” (en aquest mateix treball, pp. 23-25).

desenvolupar-ne el discurs: «Els seus silencis i les seves enraonies s'han d'interpretar. Rera el discurs de la Bàrbara hi ha una raó fosca i sòlida [...]» (p. 129), o això és el que li sembla a la nena. Aquesta, des del punt de vista innocent, no coneix la diferència, com Bàrbara coneix, entre els homes que “es fan a la mar per treure'n monedes” enfront dels que “només hi van per mullar-se el cul”.

3.5. El passat com a matèria literària

En un capítol a part, podríem valorar “La nena del jardí”, relat més tardà que no forma part de cap dels dos reculls de narrativa breu principals de l'autora (la redacció és quatre anys posterior a la publicació de *Coses i noses*) però que va formar part del volum del 50 aniversari de l'editorial Moll⁵⁸. El relat suposa la reconstrucció del món infantil mitjançant el record: el narrador extradiegètic homodiegètic (Eulàlia) i la temàtica ens recorden inevitablement la narrativa autobiogràfica i semiautobiogràfica que l'autora va cultivar molt. És el mateix món de la infantesa evocat a l'inici de “D'Arenys a Sinera”, on també fa referència als anys d'infantesa passats amb l'avi (un “gran senyor de cabell i barba blanca i bastó amb puny de plata, que es passava el dia escrivint”, al relat) o la tieta bibliotecària; també el del “Pròleg a Guardiet” que encapçalava la novel·la *Betúlia* (1956), també amb molt contingut autobiogràfic (Graells 1996: XVI; 1992:109).

L'evocació es fa a través de la construcció del personatge enigmàtic, “la nena del jardí”, i durant aquesta es fa una anàlisi de les relacions entre infants, els sobreentesos («parlar, això que se'n diu parlar, no hauríem sabut com fer-ho», p.132) que regeixen el seu món. El llenguatge, força racionalitzadora per excel·lència⁵⁹, és només emprat per els éssers infantils per explicar les relacions de desacord i indignació, i «la unió de voluntats es produïa, fet i fet, en silenci» (p. 132).

El món infantil, però, no és mancat de classificacions internes malgrat la diversa procedència dels membres del grup. Els nens són conscients de la diferència que suposa ser “del poble” o ser “foraster”, o com a mínim, la intueixen per les conseqüències (saben, per exemple, que els nens de ciutat “van vestits diferents” i “mengen altres coses”). També tenen certa noció de la importància social de les famílies i coneixen els diversos “graus” de la classificació complexa que en deriva, si bé els motius d'aquesta escala no els interessen: el pare de Clara és un home important, «jutge o diputat, o qualsevol cosa d'aquestes – no ens venia d'aquí» (p. 133); i la família rica ho és «com

⁵⁸ D.A. *Poemes i narracions: antologia de textos inèdits*. Palma de Mallorca: Moll, 1984. El relat també ha estat recollit, això sí, al volum quart de l'*Obra Completa*. (Capmany 1996: 131-136)

⁵⁹ Un tema que també es tracta a “El gat negre mala bèstia i salvatge”; vg. en aquest mateix treball, p. 30

un altre és alt, o gras o coix», és a dir, coneixen de la immobilitat d'alguns prestigis socials.

El misteri de la identitat de la nena del jardí és un fet clau de la infantesa de la narradora, i recorda els moments en què va estar a punt de perdre'l. El misteri és part rellevant del món infantil, en què encara hi ha possibilitat de sorpresa, i perdre'ls és conseqüència del fet de créixer: «ja era prou gran, uns sis o set anys, per saber que els misteris es fonen, tant si són els Reis d'Orient, com les golfes de la casa, com la maleta de la Sofia on guardava les cartes del seu soldat» (p. 134).

Aparentment, sembla que els nens no van voler resoldre l'enigma de la identitat de la nena del jardí. Descobrim però, la resolució, amb la retrobada amb Andreu Martí molts anys més tard: «Veus com et fas un embolic? Tu em vas esgarrapar un dia, total perquè et vaig atrapar i vam caure tots dos per terra. Eres una nena molt dolenta i no podies suportar que et guanyessin la partida» (p. 136). Se'ns descobreix, de cop, la poca fiabilitat del narrador just al final de conte. L'autora, juganera i entremaliada, descobreix la seva intencionalitat inicial, que ha passat pel desdoblament del jo tan propi de la seva narrativa.

Aquest procés és emprat també en certs jocs metaliteraris de l'autora, és una construcció semblant a la que empra pel ja esmentat "Pròleg a Guardiet" i *Betúlia*:

Mentre mirem fotografies, em conta que a Betúlia hi ha records de la infància, de Canet de Mar, on una tia seva era bibliotecària i on vivia l'avi Farnés. Els records se centren en la nena de Can Manillo – una casa famosa perquè havia tingut l'antiga diligència –, que a la novel·la es converteix en una criatura imaginativa, trapella i entremaliada.

- Un bon dia vaig anar a Canet de Mar a fer una conferència i va comparèixer una senyora, naturalment de la meua edat, d'ara, i em diu: «Sóc la nena de can Manillo». Em va fer molta gràcia retrobar-la, però com que hi ha qui s'ho pren malament, això de veure's en un llibre, convertit en personatge... La nena de Can Manillo s'ho havia pres molt bé; només em va dir: «Escolta, j[o] vaig ser una nena molt pacífica, les trapelleries que m'atribueixes no les vaig fer mai». I li vaig haver de respondre que era jo qui les feia... Així, que jo era més aviat entremaliada i molt mentidera.» (Coca 1983: 60-61)

4. LA TERTÚLIA COM A FORMA DE NARRACIÓ (1988-1990)

Després d'un nou període de silenci, Capmany retorna a la narració breu en el moment de canvi de dècada amb dos volums en què practica quelcom inèdit fins ara en la

publicació dels seus contes: escriu dos reculls de tema unitari. El primer, *Fumar o no fumar. Vet aquí la qüestió* (1988), forma part de la col·lecció «Simetries» de Destino: en el mateix volum hi ha també un recull de Calders amb la mateixa temàtica i títol. El segon, dos anys posterior, és *Aquelles dames d'altres temps*, recull que resultaria ser la seva última incursió en la narrativa de ficció.

Els dos responen, de formes lleugerament diferents, a l'interès de Capmany per mostrar un fragment de realitat – que sempre és subjectiva – des de múltiples punts de vista («Ningú veu les coses que veu» (p. 282), explica el pare de “Qui presum fa fum”, que sap que els successos canvien segons qui els narra). La forma “tertúlia” és important en els dos reculls; podríem dir, de fet, que *Fumar o no fumar* prefigura aquest aspecte que és plenament conscient ja a *Aquelles dames d'altres temps*. Aquest ús de la forma tradicional “tertúlia” té un component semiautobiogràfic segons admet l'autora en una entrevista poc després de la publicació d'*Aquelles dames d'altres temps*:

La idea del llibre va sorgir d'unes tertúlies que hi havia a casa meva. Vivíem a la Rambla en una botiga i llavors a la rebotiga la gent es reunia i parlava. Pensant en aquesta tertúlia me'n vaig adonar que moltes vegades el coneixement de les persones i les coses es té només per les xafarderies que es fan en tertúlia. (Caraltó 1990).

Les dames que hi són evocades, doncs, ho són des del temps ficcionat de la seva infantesa, que també havia recuperat en els treballs memorialístics recents (*Mala memòria*, 1987; *Això era i no era*, 1989) i que assimilen el resultat a l'exercici que s'embrèn a “La nena del jardí” (1984). És el temps en què aquestes dames eren “mortes o molt velles”, un record que començava tot just a esborrar-se i que encara podia ser matèria, per tant, de la tradició oral.

La tertúlia és explícitament present a *Fumar o no fumar* en “Qui presum fa fum”, “La pipa” i “Els escanyapits”. Tanmateix, aquesta només és escenari perquè hi succeeixin coses, és a dir, els personatges que la formen (la oient innocent, el pare, el mossèn, el paraigüer, etc.) són els protagonistes de l'anècdota. És a *Aquelles dames d'altres temps* que la tertúlia és utilitzada com a marc narratiu al mode del *Decameró*, en què els personatges que la formen són els múltiples narradors que presentaran els contes. Aquest segon recull s'inicia amb la narració “La dama vestida de negre”, que ja anuncia el funcionament bàsic del sistema de narració emprat:

La història que us contaré me la va contar, a mi, una amiga de la meua mare, que solia arribar, a les tardes d'hivern, amb el ferm propòsit de fruir del berenar i de la calidesa de l'ambient de casa nostra. [...] El cas és que la senyora Marrugat sabia aquesta història per un altre, o sigui que, quan quedi escrita amb lletres d'impremta, serà de tercera veu i vés a saber si de quarta o quinta. (p. 309)

La narradora extradiegètica de tot el volum és algú que recrea les tardes de la seva infantesa en què va escoltar les històries que nosaltres rebrem com a lectors. A més de permetre la presumpció de la poca fiabilitat, la tertúlia com a “gènere” permet una descripció de la realitat fragmentària i provinent de diverses veus: és en aquest punt que coincideix amb el concepte rere *Fumar o no fumar*.

Tant un com altre són concebuts com un “catàleg de tipologies de”, de fumadors en l'obra del 88 i de dames en el 90. *Fumar o no fumar*, el primer relat del qual ja anuncia tot un ventall de “fumadors-tipus” presents en una tertúlia concreta, retrata al llarg del volum (també posant accent en la pluralitat de veus): el fumador de pipa (“La pipa”, amb narradora homodiegètica, potser la mateixa nena que escolta les tertúlies al primer relat), la fumadora de cigars (“La tia cubana”, història que la narradora rep d'una neboda de la protagonista), el fumador de cigars d'estanc i de poca qualitat (“L'escanyapits”, amb un narrador “omniscient” més tradicional), el fumador de puros (“En tenen la culpa les dones”, que narra la dona que ha d'entrevistar el fumador), el jove fumador de cigarrets (“Que li molesta que fumi?”, també amb narrador “omniscient”) i encara podríem afegir la fumadora que es reivindica (“Les senyores que fumen”, amb narrador heterodiegètic però focalitzat en la oient de la fumadora) i els joves fumadors voraços, tan de fum com de vida (“Dies de fum”, en què veiem dos punts de vista: el de Joan i el de Claude/Claudi, personatge mai adaptat i que observa la realitat que no l'accepta, Barcelona).

Dins del joc dels punts de vista, el personatge innocent que escolta allò que no és adequat és important en un i altre treball. És cabdal a *Aquelles dames d'altres temps*, ja que és la narradora i el punt de vista que tenim del relat marc, i té presència menor a *Fumar o no fumar*. En aquest, apareix precisament en narracions on té presència la tertúlia: “Qui presum fa fum” (amb narrador extradiegètic heterodiegètic) i a “La pipa” (on, com a *Aquelles dames d'altres temps*, és la narradora). El personatge innocent no coneix del tot (de vegades els intueix) els sobreentesos sobre aspectes poc adequats pels infants segons els adults, tot i que, en reproduir-los, el lector sí que els pot descodificar (la nena es pregunta, davant del relat d'una de les dames, «I per què tenia tanta pressa a

casar-se?», p. 318; tot i que el lector no necessita cap aclariment per saber que és suspecta d'haver-se quedat embarassada). «Hi ha roba estesa» és l'expressió que en els dos reculls marca la inadequació del discurs; a més, la narradora a *Aquelles dames d'altres temps* és enviada sovint a buscar aigua, més xocolata, o altres tipus d'encàrrecs.

Les tertúlies són també un lloc d'esbarjo que canvia amb l'estació (n'hi ha d'hivern i d'estiu) als dos reculls. A *Fumar o no fumar*, a més, se'ns narra el procés de creació de la tertúlia com a part de la cerimònia mateixa de fumar: «no em fa res posar-hi un parell de contertulians, ni massa joves ni massa vells, ni massa savis ni massa rucs i, naturalment, ni una dona per remei. Les dones, amb la seva reconeguda astúcia, s'han infiltrat en les converses de fumadors; [...]» (p. 298). A part del que hem anomenat “personatge innocent”, alguns dels membres de la reunió fan funcions semblants, com és el cas del senyor Rabell i el paraigüer, els dos homes amb una marca de “prestigi” o els personatges preocupats per la correcció lingüística.

També un cert component barceloní i d'elegia uneix els dos volums; aquestes veus plurals a què hem fet referència són narradores, de fet, d'una història col·lectiva⁶⁰ (història que, és clar, se sap perfectament subjectiva perquè al capdavant el subjecte tria la seva memòria: «Li agradava recordar aquell temps remot d'abans de la guerra en què tot era més bell, més plaent, més atrevit, més lluminós si voleu. La tria de records era potser intencionada, decidida a demostrar que el temps passat era millor, que el temps present era gairebé insuportable.», p. 288)⁶¹. Els habitants de l'espai acaben per ser l'excusa per explicar un lloc més que els seus personatges, així que el retrat de la gent i els seus gestos són, també, la descripció de la ciutat⁶². Així ho va entendre la crítica del moment en el cas d'*Aquelles dames d'altres temps*:

Aquelles dames d'altres temps aplega un seguit d'històries de dones explicades per altres dones – tot i el contrapunt que, en alguns casos, hi posen alguns contertulis [sic] masculins –, construïdes a partir de diàlegs àgils i de descripcions d'un món que ja se'ns ha escolat: la Barcelona de les “cinc famílies”, una ciutat també prodigiosa a la seva

⁶⁰ Diu Broch, en referència al “barcelonisme” de Capmany (i de Montserrat Roig) que en la seva mirada sobre la ciutat «passat i present s'entrellacen creant i construint un mosaic de personatges vinculats a la història de la ciutat. Vinculació que trascendeix [sic] amb la voluntat de construir un fris històric de la vida de Barcelona.» (1993: 26)

⁶¹ Construir els relats sobre els records també porta a utilitzar el motiu proustià segons el qual l'olor desemboca en rememoració: l'olor del tabac de pipa a *Fumar o no fumar* és sinònim d'un temps concret («Tot plegat feia una pudor àcida i dolça alhora, i feia la impressió de tarda tranquil·la, de tarda d'hivern benigna, quan els contertulians no havien arribat encara.» p. 282), i també entenem en aquesta línia la insistència de la presència de la xocolata en les tertúlies d'*Aquelles dames d'altres temps*.

⁶² No és sobrer comentar que, de fet, la publicitat de Planeta descrivia el volum com “Una crònica de la Barcelona de fi de segle a través dels comentaris aguts i divertits d'una tertúlia d'amigues”.

manera, on tothom es coneixia, on no hi havia presses a l'hora de fer petar la xerrada i on la maledicència i la xafarderia constituïen la distracció principal dels desenfeinats. (Isern 1990).

També *Fumar o no fumar* té un component eminentment barceloní i de retrat d'un temps, que en alguns casos coincideix amb el temps del final de segle; *e.g.* els criats negres com a símbol de prestigi són presents a “La tia cubana”, però també a “La dama voluble” i a molts altres relats del volum del 1990. El temps i la Barcelona, “ciutat trapella”, que es fixen a “Dies de fum”, però, són uns altres, més identificables amb els temps de joventut de l'autora (les colles de jovent, les reunions i el teatre “on gairebé mai es representava en públic”, p. 295), en què la manera de fumar es pren com a símbol d'actitud vital: «Vosaltres fumeu desesperadament amb la fúria d'una locomotora vella. Arrenqueu molt més fum de cada cigarret. El fum es multiplica al vostre entorn.» (p. 296). També l'antipàtic entrevistat de “En tenen la culpa les dones” fa un retrat de la ciutat i la seva actitud davant del món: «Ja sabeu com sempre estan de moda les modes en aquesta ciutat provinciana.» (p. 299).

També podem emmarcar dins d'aquest retrat del temps l'actitud davant la llengua: en els dos reculls apareixen discussions de temes lingüístics, encara mancats de fixació; *e.g.*, a *Aquelles dames d'altres temps*, el debat de si cal dir “Etxample” o “Eixample”, també representant d'un món canviant; el contrast del llenguatge finisecular amb l'extensió del català per a termes més tècnics (els desnonaments/«deshaucis» i els llogaters/«inquilinos» a “La dama que no va dir mai que sí”) o a *Fumar o no fumar* la correcció o no de la paraula “puro” (“Qui presum fa fum”). Altres jocs lingüístics es repeteixen en els dos volums. Té un especial rendiment la reinterpretació de frases fetes o paraules d'ús popular, recolzats sovint sobre l'esmentat punt de vista innocent: el tergiversat sentit de “qui presum fa fum” al conte homònim, i el concepte de “voluble” a “La dama voluble” (amb un especial contrast entre l'ús popular i l'acadèmic del terme: «Per acabar de reblar el clau de la meua inquietud, l'article del diccionari acabava així: “Les dones són sovint volubles.”. Hala!», p. 320)

Un altre punt comú és la concepció de la literatura com a agent decisiu en la construcció de la societat, o com a mínim com a part important del relat que ens l'explica. Josep Carner és citat com a creador del terme “cigarreta” («obligat també per les circumstàncies a batejar el cigar embolicat amb paper i amb tabac de Virgínia, dolç i

perfumat com les figues seques», p. 288), però també com a fixador de la noucentista idea de dama a “La dama del paraigua”.

La diferència substancial entre els dos volums és el contrast de la relació entre la matèria narrada i el narrador. Mentre que les “dames” en un sentit estricte quasi no tenen cap pes en l’acte de narració d’*Aquelles dames d’altres temps* (només ho és Natàlia, que narra la història d’una tia seva) i la seva història és narrada *in absentia*, els fumadors poden prendre la seva veu (és així a “Les senyores que fumen” o “En tenen la culpa les dones”), i poden ser tant interpretadors del món fumador com tema de la narració.

4.1. *Fumar o no fumar* (1980)

A *Fumar o no fumar*, com s’ha vist, els records – potser semiautobiogràfics – poden prendre forma heterodiegètica (“Qui presum fa fum”, “Els escanyapits”) o homodiegètica (“La pipa”, “En tenen la culpa les dones”⁶³), fet que contrasta amb l’estructura d’*Aquelles dames d’altres temps*. El recull, doncs, pot ser llegit com un grapat de records recopilats en un “àlbum” des de fonts diferents però sota un mateix eix temàtic, el món del fumador. En alguns contes és explícit el “mètode de recol·lecció”, *e.g.*, a “La tia cubana” i “Les senyores que fumen”⁶⁴ hi ha una veu narradora intradiegètica; mentre que en d’altres hi regeix un estil més convencional que, tanmateix, mantenen el caràcter melancòlic i – podríem dir – costumista que regeix el to del volum (“Dies de fum” i “Que li molesta que fumi?”, on el protagonista té una “nostàlgia d’un temps no viscut”).

La publicació de *Fumar o no fumar* respon a un tema candent en el moment de publicació del volum, una espècie de retrat sociològic d’una preocupació molt del temps⁶⁵. Les obres de Calders i Capmany tenien per temes «*La defensa del fumador frente a la “cruzada antitabaquista”; la batalla contra el humo ajeno; la apuesta por la intoxicación de los pulmones como una postura ante la vida; y también el abandono del tabaco para pasar a una existencia mejor*» (Zamora 1988), en què Capmany pren una

⁶³ La narradora extradiegètica homodiegètica aquí és, com a mínim, algú molt més gran, és a dir que no forma part del grup de narracions que es podrien relacionar amb els records infantils. Hi explica les impressions sobre un personatge singular (que podria recordar-nos Josep Pla) durant una entrevista.

⁶⁴ La veu intradiegètica dins de “Les senyores que fumen” és la d’una “bella dama” escriptora (p. 288), que fa reflexió sobre el retrocés que ha suposat per la dona el règim de Franco – en matèria fumadora, en principi, tot i que cal entendre el comentari com a símbol de quelcom molt més general. Podríem identificar aquest personatge amb una espècie d’alter ego de l’autora.

⁶⁵ Cal veure, per exemple, la crònica de la presentació del volum – a càrrec de Vázquez Montalban – a *La Vanguardia*: l’autor barceloní va dir que «*el hombre es un ser condenado a morir, del mismo modo que el fumador lo está a ser no fumador*» (Zamora 1988).

opció clarament a favor del tabaquisme davant d'una societat hipòcrita “on l'únic fum bandejat era el fum del tabac” (p. 303). Podríem considerar, doncs, que el record, en *Fumar o no fumar*, vol fixar un temps que *està canviant*: si *Aquelles dames d'altres temps* fixa el món finisecular “de les cinc famílies” de Barcelona, *Fumar o no fumar* fixa el temps abans de la nova era dels no-fumadors a través d'un retrat de la societat fumadora en diversos moments històrics.

La dels fumadors, com qualsevol societat, té una idiosincràsia complexa: a) té, per començar, la seva mística i “objectes de culte”: el “puro”, “una categoria de cigar especial d'una gran puresa” (p. 279), el caliquenyo o “escanyapits”, “que podia ser la cosa més bona del món i la cosa més dolenta” (p. 279), la pipa veneciana, que atrau l'atenció de tots els contertulians (p. 282); b) els seus rituals: cargolar el cigarret (p. 278), fumar amb pipa (p. 299), netejar-la (p. 282) o “aculatar-la” (p. 283), la particular cerimònia de Cisquet en refer els cigars d'estanc (p. 290), el mateix acte de fumar segons l'entrevistat de “En tenen la culpa les dones” («S'ha de fumar ben assegut en una poltrona, en una habitació ben caldejada; no cal llar de foc, és un luxe innecessari que ens han imbuït els anglesos i, a més, obliga a aixecar-te i col·locar troncs nous», p.289), l'antiga cortesia de demanar “Que li molesta que fumi?” (p. 301); c) la seva tradició i folklore: la cançó sobre el cigar d'estanc que canta el paraigüer (p. 279); d) temes de preocupació i debat habituals: empassar-se o no el fum, els caliquenyos i els forats, cremades i olors atribuïbles als cigarrets (que precisament són temes presents al *Fumar o no fumar* de Calders⁶⁶); e) dins del grup de fumadors, com a la tertúlia de “Qui presum fa fum”, “hi havia fumera per a tots els gustos” (p. 278), fet que deriva en la seva estratificació interna, en què el tipus de tabac i les formes de fumar són reflex de l'estatus (ho són dins del grup d'amics a “Dies de fum”; les clofolles d'ametlles són signe de dies d'escassetat, p. 283 i p. 298); però també d'altres significats socials («[Abans de la guerra] fumar cigarrets feia jove, cigarrets rossos, és clar; en canvi, fumar cigarrets recargolats amb destresa feia home vell i de classe treballadora o també pintor.», p. 288; fumar tabac de Virgínia és propi de les dones, p. 298; f) dins del grup també hi ha “faccions”: els fumadors de pipa “són gent ben estranya” i “carregada

⁶⁶ CALDERS, P. i CAPMANY, M.A. *Fumar o no fumar. Vet aquí la qüestió* Barcelona: Destino, 1988. La part de Calders està sustentada sobretot en narracions molt més transparentment autobiogràfiques (en què «La vida real (tal com el seu nom indica) és d'un realisme obstinat», *op.cit.* p.17). Només es construeixen com a contes en el sentit més tradicional del terme “El dia ‘D’” i “Anem a mitges” (i en aquest cas, encara, ens diu el narrador que allò relatat és “pàgina viscuda” i que donarà forma de relat al material perquè “no es vol embolicar amb precisions de temps ni de noms”, *op.cit.* p.37).

d'orgues" (p. 283) des del punt de vista del mossèn, fumador de caliquenyos, i "formen una secta a part" (p. 281) dins de la tertúlia.

Tot aquest món complex i, en certs aspectes, simbòlic, es mostra amb una certa estructura interna en què uns relats es relacionen amb altres anunciant-ne els temes o tornant a motius ja tractats. La protagonista de "Qui presum fa fum" (i que podríem pensar que, a grans trets, també ho és de "La pipa", tot i que en aquest altre relat és ella mateixa la veu narradora) forma part d'una "genealogia fumadora" que és observada pel pare amb orgull (p. 280) i troba en aquest món de la rebotiga una primera imatge del món adult i de conceptes complexos com l'ordre social: «ella havia après molt aviat qui tenia importància i qui no en tenia tanta o gens» (p. 277), procés de descobriment que ens pot recordar als infants de "La nena del jardí". Aquesta figura s'inicia en la idea mateixa de tot el volum: el tabac com a ordre i mesura de totes les coses. El món és "valorat" segons el tabac: l'antipàtic entrevistat de "En tenen la culpa les dones" resumeix en aquests termes la seva actuació després de la guerra: «Estava tip de no poder fumar i a tot estirar fumar picadís de restes innominades» (p. 298); i valora una de les dones de la seva vida pel tabac que li proporciona (p. 299).

En aquest "catàleg" de fumadors que suposa *Fumar o no fumar* hi ha prefiguracions del tema de la "dama". La primera és "La tia cubana", que comet el "pecat" d'envair l'espai masculí dels fumadors de cigars («Fumar és un plaer i les dones heu vingut al món per patir, ho diu la Bíblia», p. 284), de "desafiar" tota la família política i les seves tradicions amb aquest costum. Sempre sota el punt de vista amable de la neboda, es narren les trames familiars que típicament hi ha al voltant de la dama (la seva raresa de no sortir en tot l'hivern – per la manca d'adaptació – i com li és perdonada per la seva capacitat econòmica). No li perdonen, però, el fet de fumar purs, perquè és una subversió del costum i, per tant, actitud amenaçadora.

També envaeix un espai que no li és propi la figura d' "ella" en el següent conte, "Les senyores que fumen", però aclareix que fumar "feia fi" (p. 288) abans de la guerra, i que és considerada una actitud "inadequada" (encara que ja tolerada, ens hem mogut unes quantes dècades endavant) per raons històriques i sociològiques molt concretes. Ella fuma amb la mà esquerra com els homes: la mà dreta queda lliure per escriure; és a dir, la dona vol *fer* a més de *ser*, vol *narrar-se* a més de *ser narrada*, una simbòlica invasió d'espais molt més ambiciosa. La "dama escriptora" es vol incorporar a la vida intel·lectual, procés que no li serà fàcil: pot trobar-se en contra una figura com l'entrevistat de "En tenen la culpa les dones":

Les dones són culpables de totes les nostres misèries. Quan elles aconseguïen introduir-se en un sector de la nostra societat fins al moment reservat als homes, aquest nucli es deteriora, esdevé tèrbol i nociu... (p. 297)

Sempre hi ha un munt de dones entusiastes que pul·lulen a l'entorn dels que fan la feina. I les dones, ja se sap, lo seu és fer jerseis i procurar tabac (p. 298)⁶⁷

Ell voldria mantenir el control del món del tabac i, per tant, del món intel·lectual («Mentre em pugui amagar rera un núvol de fum continuaré existint», p. 300). L'impediment de la dona sembla ser, de nou, de naixement (i s'insisteix en el motiu del plaer – lligat al tabac –, que sempre és negat a la feminitat: «Les dones no en saben res, del plaer», p. 297). El mateix personatge aporta una característica clau pel que ha de ser una dona: «una dona discreta sabia exactament quin era el paper d'una dona» (p. 299). Sota aquest prisma, la dona no ha de tenir cap pes com a ésser: per això l'eminent entrevistat es permet valorar-la simplement pel que ha aportat al seu món fumador i masculí, “el tabac abundant” (p. 299).

Per la noia que escolta la dama escriptora és especialment feridor el significat popular de les “dones que fumen”, que fa palès l'intent de domini exercit per l'ordre masculí. Esteve “representa els nous temps” i aquests marquen que la dona és sancionada per fumar, és a dir, per reclamar un lloc que no li han concedit.

4.2. *Aquelles dames d'altres temps* * 3 ; ; 2 + 0 " N c " e q p u v t w e e k » " f ø v
Encapçalat per una cita de la *Ballade des dames du temps jadis*, (obra medieval que segueix un llistat de dones cèlebres de la història i la mitologia, el tòpic de l'*ubi sunt?*), *Aquelles dames d'altres temps* empenirà una llista de “dames” que tracta de definir què són (o què haurien de ser) a través de la veu plural de la tertúlia. Aquest marc narratiu el formen un grup heterogeni reunit en una rebotiga, sempre al voltant d'unes xicres de xocolata (excepte quan no és el temps propici, a l'estiu; a “La dama que roncava”).

L'exercici de “lectura de la dona” el podríem equiparar al que s'emprèn a *Dones, flors i violes*, un curiós document que és mostra de la comentada i ponderada

⁶⁷ L'entrada de les dones en el territori intel·lectual reservat històricament als homes no és mancat de conflicte i Capmany en tracta diversos aspectes ja en la irònica missiva “D'una dona de sa casa a una intel·lectual” (Cartes, pp.194-198): «Vostè és tan ingènua per a creure que als sers humans se'ls coneix i se'ls classifica per les obres que fan, i, com que vostè escriu llibres, es pensa que pertany a la classe intel·lectual i que, naturalment, malgrat ser dona, hi pertany amb els mateixos drets que un home» (p. 194) o “D'una ingènua feliç a una dona il·lustre que presenta la seva candidatura a l'Acadèmia” (Cartes, pp. 224-227), on es descriu la incomoditat que els seus homòlegs masculins patiran a causa de l'entrada de la dona en un espai que els era reservat.

producció polifacètica de Capmany: es tracta d'un disc que aplega, sota tres epígrafs ("En la cançó popular", "Al Cabaret" i "Emancipada"), diverses visions sobre la dona en la cançó⁶⁸. "Hi ha de tot, a la cançó popular", diu Capmany a la introducció del disc (cara A, m.1)⁶⁹, que també examina diversos "tipus de dama" segons la seva relació amb el món. En alguns casos, aquestes tipologies apareixen també a *Aquelles dames d'altres temps*: de fet, una de les cançons populars, "Senyora Isabel", és citada textualment a col·lació del comentari de "La dama que volia ser valenta, però no en sabia" (p. 326). També s'hi repeteixen els temes de preocupació entorn al motiu de la dama: la narradora aprèn que la "dama voluble" és un "senyora xerrada" (p. 316) com ho és també la "gentil Marta" (Capmany 1980: cara A, min. 4).

i és que la bona fama d'una dona sí que n'era, de fràgil. El seductor i la dona seduïda eren sempre els personatges d'una història que acabava malament; sobretot, per la noia. En el millor dels casos, la noia era xerrada, però de vegades la relliscada portava més greus conseqüències [...] ⁷⁰ (Capmany 1980: cara A, min. 8)

Precisament, una de les característiques principals de la tertúlia és que basa en les maledicències gran part del discurs que en neix, són una font de coneixement que en detriment de la fiabilitat, té un pòsit de veritat popular gens menyspreable.

Cert que la senyora Marrugat no era massa de fiar perquè tenia una propensió a la maledicència, però si som amics de la veritat hem de convenir que el mal de la maledicència, si és que em permeteu aquesta redundància, és que sempre té un fonament de veritat (p. 309)⁷¹

El món de les xafarderies i les murmuracions són un espai tradicionalment atribuït a les dones, que rere una aparent gentilesa poden amagar una severitat de judici insospitada («Aquella invocació un si és no és entendrida anunciava de fet un judici rigorós sobre la Dama Voluble», p. 318). Aquesta capacitat no necessàriament és

⁶⁸ El catàleg de cantants és ben singular: Maria del Mar Bonet, Núria Feliu, Maria Cinta, Guillermina Motta, Carme Sansa, Teresa Rebull, Rosa Maria Sardà i fins la Bella Dorita canten aquestes peces sobre dones. La més sorprenent, però, és la mateixa Maria Aurèlia Capmany, que hi interpreta dues cançons a més de narrar totes les introduccions.

⁶⁹ Les referències als minuts del disc són, a partir d'ara, aproximades.

⁷⁰ Hem de dir, però, que seguint el discurs de *Dones, flors i violes*, per ser una "dona xerrada" no cal pas que les maledicències tinguin una base real perquè aquestes desemboquin en un final tràgic. És el cas del marit gelós i la mala sogra de la "dolça dama d'Alió" (Capmany 1980: cara A, min. 15).

⁷¹ Vg. també les paraules de Capmany entorn a la maledicència a Caraltó 1990, dins d'aquest mateix treball (p.47)

negativa sota aquest nou prisma, idea que ja és apuntada en el pròleg a les *Cartes impertinents*:

[Les dones] S'odien entre elles com els esclaus, com els servents de la gleba, com les monges dels convents de clausura. L'odi és aclaridor, lluminós, escampa la boira d'aquests horitzons de cortesia. La mirada d'una dona fita en una altra dona fa esborronar. Ho veu tot: el primer cabell blanc, la carrera a la mitja, la pestanya mal engomada, la cultura mal apresada. [...] (*Cartes*, 185)⁷²

Per definició, les maldiences són acompanyades d'un aire dubitatiu, reforçat per la llunyania de l'objecte difamat (quan parlen d'algú que no els és tan llunyà, com la tia Francina, la dama “molt i molt desil·lusionada”, provoca estranyesa), i que en els contes d'*Aquelles dames d'altres temps* pren sovint la forma del “diuen i dic”. Però també tenen una amplíssima capacitat d'expansió, normalment lligada a un espai concret i que desemboca en un clàssic “no ho deien a ningú però tothom ho sabia” (p. 339).

Les tafaneries no tenen un autor concret. La tertúlia, que s'hi basa en moltes ocasions, és fruit de múltiples veus que, com hem vist, narren una realitat que tampoc és mai unívoca. Els personatges-narradors dins del marc narratiu principal són col·laboradors, construeixen conjuntament un macrorelat amb les seves aportacions a la creació del concepte de “dama”. La tertúlia és, doncs, un ens proteic, que canvia amb les noves incorporacions («Una tertúlia de bo de bo no ha de ser mai igual. La gràcia és que canviï segons qui s'hi atura i segons qui se'n va», p. 344). Hi ha membres que no falten mai a la cita, d'altres són més irregulars, i, per exemple, el senyor Rabell, com a única veu masculina a l'inici, percep com a amenaça l'aparició dels joves Felip i Salvador. En definitiva, el canvi de l'ens narrador serà també un canvi en la matèria narrada. Tot i que quasi sempre hi ha un narrador principal en les històries – que queda una mica tapat perquè majoritàriament es transcriu el discurs en estil indirecte –, els contes admeten canvis de veu o apunts contraris a la veu principal (e.g., la senyora Marrugat i el senyor Rabell narren de manera més o menys conjunta “Les cinc dames per casar”, justificant que cada un coneix més una part de la història o l'altra; i la veïna fa de tant en tant de contrapunt de la veu principal de Salvador en explicar la història de “La dama que roncava”).

⁷² Un motiu que sembla negatiu és subvertit: «el tòpic, en principi misògin [*sic*], es veu revaloritzat, es converteix en garant d'agudesia i d'esperit crític, de dir les coses sense embuts.» (Torras 2002: 153)

En el procés de “narrar els altres”, les dones (i els pocs homes) de la tertúlia “es narren”. Un procés que, per altra banda, és plenament conscient pel senyor Rabell:

Vostè és l'única, estimada senyora, que no ens ha contat la vida d'una dama, d'una dama d'altres temps, però que tanmateix també són els nostres. Tots ens hem explicat i ens hem arriscat, perquè aquell que explica la vida d'algú, o encara que sigui un tros d'aquella vida, s'arrisca que l'endevinin, que es demostrin com és ell, tot i que no parla de la pròpia història (p.400)

La senyora Marrugat ens diu molt d'ella mateixa quan en el primer conte passa d'anomenar l'objecte de la seva narració “dama vestida de negre” (p. 311) a “Tina” (p. 312) quan aquesta ascendeix socialment. Finalment, passa a ser la “*dona* vestida de negre” (p. 312) quan es revela que tot plegat ha estat un engany. També Felip mostra la seva personalitat romàntica i idealista en les seves intervencions (de fet, el seu relat de la “dama valenta” és en realitat una història autobiogràfica, així que és qui més revela de si mateix en parlar). Evidentment, el lector també es crea una imatge dels personatges de la tertúlia recolzat en les explicacions de la narradora que “interpreta” els adults que escolta i que també són “interpretats” pels seus contertulians. Aquests processos de lectura són sovint servits d'arquetips: la tieta (“la sensatesa personificada”) i Berta Sanromà responen, en diferents graus, a una figura molt concreta pròpia de la primera meitat del segle XX (van a classe de taquigrafia, senten simpatia per la “dama del canotier”, mostren un interès fins aleshores inusitat per ser formades)⁷³; la senyora Marrugat, “era la negror personificada; potser seria just dir la viudetat personificada” (p. 333); la mare és la imatge de la dona pràctica, “sense històries” (p. 350); Felip també és la imatge del jove estudiant curt de diners, etc.

També algunes dames són explicades a través de figures arquetípiques: la Florentina de “Les cinc dames per casar”, respon a l'estereotip de la mestra (en la mesura que, com a dama, manté un aire distintiu): «fins i tot es va posar ulleres» (p. 371). Sempre la «sabionda», la seva roba «estrafolària» i la decisiva adquisició d'unes ulleres l'acosten a aquest motiu de gran rendiment (pensem, per exemple, en la mestra de *Bienvedido*, *Mister Marshall*, tan present en l'imaginari popular).

⁷³ Són símbol, també, d'uns temps que canvien. La narradora, en una actitud que no amaga el feminisme de l'autora, admira aquests personatges: «Jo també aniria a aprendre taquigrafia i mecanografia i així em podria convertir en una dona lliure, posseïdora d'aquells diners que calen per ser lliures i no m'hauria de casar amb un home ric que m'hagués de mantenir.» (p. 333)
Esmement de passada que Aritzeta cita aquests models de dones “formades” com una característica important de la novel·lística de Capmany (1991:24)

Si el procés de narrar un altre fa que el narrador presenti una imatge de si mateix, segons el mateix senyor Rabell (vg. la cita més amunt), narrant els temps passats narren el present. Com a mètode fomentat en la tradició oral («El senyor Rabell [...] s'ha servit de la seva memòria i de la memòria dels seus pares i dels seus avis...», p. 355), la tertúlia és una forma de memorialisme, una espècie de “gènere” molt viu, que aconsegueix fer present una realitat llunyana en temps o en espai («quan ens va explicar l'acudit final, a nosaltres ja ens semblava que coneixíem aquella dama vestida de negre com si fos també una entrant a la casa», p. 309). Hem de dir, però, que tot i que la majoria de dames són d'un temps rememorat, algunes els són contemporànies (“La dama vestida de negre” o “La dama que portava un barret canotier”), encara que segueixen representant un ressò. La lògica del volum, doncs, reposa en la idea que la importància de la “història de la gent petita” (p. 360) per explicar quelcom de més abast.

Un altre fet d'importància per a la construcció del relat és que els narradors-personatges evolucionen: en canviar ells, canvia una mica el relat perquè canvien les seves lectures del món (el pas de l'estiu canvia molt l'actitud de Salvador, per exemple). Perquè cada narrador, que també és oient (en el cas de la narradora extradiegètica, només oient, de fet) fabrica una història dels fets a partir d'un mateix relat. *E.g.*, el tarannà romàntic de la nena la fa reflexionar en “l'autèntica història”, la que és “amagada sota les astutes consideracions” del senyor Rabell en el relat de la “dama amable”, és a dir, el punt de vista sentimental.

Perquè un altre aspecte clau de la tertúlia, evidentment, són els diversos “grups” o faccions que hi podem reconèixer, que representen simbòlicament l'enfrontament entre els valors vells i els nous. Els “experts” en els comentaris malintencionats, d'un “sentit pràctic esborronador” (p. 330) són la senyora Marrugat i el senyor Rabell, que sempre aporten el punt de vista més càustic, però també el més realista i que preserva l'ordre establert. En contra, els elements més joves (Felip i Salvador, però també la tieta i Berta) representen els nous temps, no mancats d'idealisme: «Els joves, i hauria d'incloure la Berta i la tieta en el seu grup, tot i que elles ja no ho eren, de joves, cada una d'elles havia passat ja els vint-i-cinc anys, van pronunciar-se unànimes contra aquell manifest dels deures matrimonials» (p. 352). Generalment, la matèria narrada i els narradors no coincideixen, tot i que un dels personatges, Natàlia, és, segons se'n diu, una “dama” (p. 391); és, però, una dama escriptora, que podria recordar-nos la “senyora que fuma”.

Tot aquest món complex de la tertúlia es veu des del punt de vista d'una narradora extradiegètica, que rememora el temps en què era nena (de fet, per ella les tertúlies suposen «converses iniciàtiques que, d'alguna manera, significaven per a ella una porta d'accés al complicat univers dels adults»; Isern 1990) i sentia aquestes converses que nosaltres rebem amb les pertinents el·lipses, que, com ja hem comentat, són conseqüència de la protecció que exerceixen sobre ella els adults. També ella passa pel procés d'adonar-se del component eminentment subjectiu de tot allò que és observat i narrat: «em va fer comprendre que els judicis de bo i de dolent no eren iguals per a tothom» (p. 352).

En definitiva, el llibre suposa un ventall de “dames-tipus” similar al que els fumadors representen a *Fumar o no fumar*. Com a membres d'un grup fet de detalls, subtileses i eufemismes (com l'ús de “voluble”) la caracterització d'una dama (que, de fet, no és més que una idea construïda) és una tasca especialment complexa: com veia l'adolescent de “El temps passa sobre un mirall”, «una dona, pel que sembla, ha de ser moltes coses», p. 80). Els personatges, doncs, emprenen aquesta descripció que no és altra cosa que una *construcció*.

Algunes de les dames dels contes encarnen un dels valors que els són atribuïts o en són una mostra en negatiu: “La dama vestida de negre” ens dóna senyes de l'aspecte ideal d'una dama, de la seva aparença i la finesa intrínseca; aspecte que “La dama que roncava” no aconsegueix complir. “La dama un sí és no és cruel” és emblema de rectitud per la senyora Marrugat, però probablement admetria que ho és més aviat de crueltat si no fos per la relació personal que hi té. La dama també ha de ser pacient i gentil, tot i que ser altiva en excés és negatiu (és el cas de la “dama que no va dir mai que sí”); i la “molt i molt desil·lusionada” mostra una dama distant i captenimentada. Més difícil de classificar és la “dama de la mort”, que encarna un misteri fantàstic en què és més important la llegenda creada que la relació amb la realitat⁷⁴.

Altres narracions són “exemplars”: “La dama voluble” és exemple de “senyora xerrada”, un dels riscos de la seva mutable vida amorosa. En contrast, la dama “discreta” és modèlica en aquest aspecte. Diverses històries reflexionen també sobre la relació de les dames amb l'amor, un dels aspectes més importants de la construcció i que es fonamenta en la dualitat: la dama pot ser víctima d'un amor apassionat o pot ser

⁷⁴ Hi ha consciència sobre aquest procés de crear un “mite” per part dels personatges. El senyor Rabell, que és qui explica la història, diu: «La raó decideix que hi ha qüestions que són un misteri, les institueix com a misteri, les immobilitza, diríem, de tal manera que no calgui prestar-hi mai més l'atenció» (p. 377).

freda. La “dama amable” és exemple de “dedicació harmònica” als dos vessants de la seva vida sentimental, el matrimoni i l’amant: l’adulteri és un aspecte natural per la dama⁷⁵, atès que el matrimoni i l’amor funcionen sempre com a espais independents. La dama “valenta” hauria volgut transigir la norma segons la qual les dames “són per casar” (com les “cinc” del conte) segons un “matrimoni de raó”. Només una de les “dames” intenta conscientment subvertir l’espai limitat que habiten: la “dama del canotier”, una sufragista (personatge molt representatiu d’un temps⁷⁶), reclama un nou lloc per la dona.

Les qüestions de l’ordre hegemònic són tractats de passada al llarg de tot el llibre, no només en el cas de la dama del canotier. La narradora, “innocent” en el moment de rebre totes les històries, es va formant una opinió a mesura que coneix tots els aspectes de la vida d’una dama. Descobreix a poc a poc que hi ha espais que a les dones no els són permesos: «Els homes poden ser volubles – va dir rient també la criada jove –. Hi tenen tot el *dret*.»⁷⁷; i apareixen moltes situacions pròpies del seguiment de la tradició establerta (situacions que també apareixen repetidament a les *Cartes impertinents*), com el substituir una mare de família per la filla o la germana quan la primera mor, en tant que són la força treballadora sobre la qual es construeix la llar. En la discussió, la senyora Marrugat i el senyor Rabell sempre suposen el reforçament d’aquests costums («La llei és la llei i el costum és sagrat», p. 336), mentre que la facció jove del grup representa l’oposició o el posar en dubte aquest ordre social («L’amor no té res a veure amb això que vostè en diu la qüestió econòmica», p. 345).

La caracterització de la “dama” no passa només per l’exemplaritat de les protagonistes de les narracions, tot un llarguíssim llistat de trets apareixen al llarg de les converses: «perquè a més de bonica era quieta i ben disposta» (p. 319); «Ben plantada, ben vestida, ben pentinada [...] tal com l’havia pintada en Ramon Casas»⁷⁸ (p. 326); n’és important “la seva pell, la seva veu i els peus exquisidament calçats” (p. 327); «les dames d’un temps no gaire llunyà són sempre belles» (p. 358), etc. En la construcció

⁷⁵ La dona adúltera (que conserva un amant al marge del matrimoni) també es retrata a les *Cartes impertinents* (p.208-211).

⁷⁶ La imatge fixada de les sufragistes en l’imaginari de la narradora d’*Aquelles dames d’altres temps* també és present, és clar, a les *Cartes impertinents*. Una epístola repassa de forma humorística el “drama” que suposa per una família que una de les filles, de cop, demani quelcom tan “forassenyat” com un mitjà de vida propi (“D’una feminista a una noia molt d’avui”, *Cartes*, 204-207)

⁷⁷ La cursiva és meua.

⁷⁸ Aquest comentari no només ressalta la construcció, també pictòrica, que suposa la idea de “dama”, sinó que també és un reflex d’època (una dama de la Barcelona modernista *havia de ser* retratada per Ramon Casas).

cultural-literària que suposa l'exercici de definició, també s'emprenen algunes descripcions recolzades en motius clàssics com la blancor de la dama tan ponderada en la literatura medieval (e.g., la Carmesina del *Tirant*): la Dama de la Mort, que ja és una construcció literària que l'aproxima a la novel·la gòtica⁷⁹, «et produïa la impressió d'endevinar, sota aquella transparència blanca, la xarxa de venes» (p. 378).

Les dames, com a tal, no tenen nom (si a la vida real es diuen Meranges, Monterols, etc., no és important), són sempre designades per epítets o característiques que resumeixen el que representen: “amable”, “voluble” o el portar un barret canotier. Tenim com a exemple la “triple personalitat” de Clara: «la dama del canotier, la Clara, recolzada al piano i Madame Casadessús» (p. 342). La dama, a més, engendra una altra dama (té un caràcter hereditari): Maria Canadell “hereta” aquest tret de la mare. La dama, però, també s'hi *converteix* en arribar a l'edat adulta i adaptar-se a la construcció pertinent: en aquest punt s'utilitza també la idea capmanyiana de la conversió del subjecte en un altre («deixava de ser allò que havia estat i prometia ser, per esdevenir tota una altra», p. 374), si bé aquí, mancades d'emancipació, les dames no tenen el tret d'autoconeixement que significava aquesta conversió normalment.

Perquè la dama és, per sobre de tot, allò que en *veuen*: diu Felip que si és lletja o “la tenen per lletja” és més o menys el mateix (p. 358) i la imatge sempre és de vital importància per valorar la dama:

- [...] Anava tan ben vestida, tan ben enjoiada, amb els cabells del tot blancs pentinats amb tanta saviesa que semblava un dibuix. El dinar era esplèndid perquè la taula era ben parada...
- Després va explicar que el pollastre era cremat i que no es podia menjar – va dir la tieta.
- Potser sí, potser el pollastre no es podia menjar, però ens el vam menjar i jo me'n vaig anar amb la convicció que havia conegut la dama perfecta, admirable i envejable alhora. (p. 401)

Per això és tant important la discreció d'aquesta figura. L'exemplar “dama discreta” és quasi perfecta perquè costa fins i tot recordar-ne l'aspecte (p. 413); en el seu cas, s'esdevé una aparent paradoxa: com més discreta, més pública. Té la casa plena de convidats perquè el més important és que tota la societat vegi que no té res a amagar. I per això, també, la senyora Marrugat veu nociva la moda dels criats negres: «I tot el mal

⁷⁹ «Vivia dalt d'un castell cobert de boira, aquesta dama?» (p.378) pregunta irònicament Felip, fent un joc amb el tòpic de la novel·la gòtica. A més, Cecília és descrita com “un bellíssim àngel de la mort”, p. 382.

ve de la moda. I ja em diran si és una moda decent tenir a casa un o dos i fins i tot tres criats negres» (p. 321). És a dir, el que és inadequat és que els fills de les relacions il·lícites no puguin passar per legítims, no les aventures extramatrimonials (que ja són un fet tàcit).

El tret clau per ser una dama, però, rau “en les parets”, segons veiem a “La dama que roncava”, perquè sempre estan lligades a un espai. En són un reflex pur, no són un ésser sinó un ens en què s’emmirallen un espai i un temps concrets: hem dit ja que *Aquelles dames d’altres temps* suposa una reconstrucció nostàlgica de Barcelona (hi apareixen altres espais urbans i rurals, però amb molt menys pes o representant un contrast, com a “La dama que roncava”). Aquesta crònica d’una part molt concreta de Barcelona s’emprèn, doncs, no només amb els comentaris sobre certs costums de classe que expressen explícitament els personatges (e.g., el costum de “posar un pis” a l’amant al carrer Aribau; el relat sobre com s’ha construït Barcelona: «No eren pas nous arribats a Barcelona, vull dir que no formaven part d’aquestes successives onades de fadristerns que vénen amb el bossot de la legítima a fer-se advocats o notaris,[...]», p. 379) sinó que la mateixa evocació de les dames o la constatació dels seus canvis expressen també les alteracions que ha patit la ciutat.⁸⁰

És per això que la dama del paraigua és la més perfecta: com a escultura, és pur fixament. Si durant tot el recull es van inventariant tots els trets de “com ha de ser una dama”, sembla que cap ho és de manera perfecta: en canvi, la dama del paraigua, que protagonitza l’últim relat del llibre (ja fora del marc narratiu de la tertúlia), és una imatge i no una realitat. En alliberar-se del pes d’un cos viu de dona, compleix molt més perfectament la seva funció de mirall del seu entorn històric i social (carregat de ressons, e.g., la Ciutadella del general Castaños), que és reblat amb la construcció literària que se n’ha fet (e.g., el jardí “on l’Estevet i la Tomaseta havien concertat el seu prometatge”; ella mateixa encarnant una carneriana dama del moment).

La “dama del paraigua” és símbol d’aquest món que era canviant («viu la transformació de la ciutat. Veu com neix i creix, per damunt dels camps, per damunt dels jardins, per damunt dels claustres dels monestirs, un barri estrany quadriculat que en diran l’“Ensanxe”», p. 434). A “Les senyores que fumen” ja apareixia la roba de la dona com a reflex pur d’un moment:

⁸⁰ Aquest món de classe era present també, de passada, a “Quasi a les fosques” (la família de la “dama amable”, com la de Clàudia “té més prestigi que diners”) o a “*Suum cuique tribuere*”. Com en aquest, en els contes d’*Aquelles dames d’altres temps* apareix sovint la mort com a reflex de privilegi social, concretament en el prestigi del cementiri a “Les cinc dames per casar” o “La dama de la mort”.

Les dones, ja se sap, no tenim uniforme⁸¹ i quan es deixa a l'atzar dels propis gustos l'ortodòxia de la indumentària, per força apareixen heretgies, fruit del temible individualisme [...] les noietes [...] es disposaven a modelar sobre el front un tupè alçat que se'n diria "arriba España", que s'escurçarien les faldilles per ensenyar uns "refajos" plens de puntes al coixí, que calçarien uns topolinos, [...]» (p. 287)

La perfecta "dama del paraigua", abillada amb el seu polisson de marbre, és una fixació que encarna "les dames barcelonines valentes que es passegen sota la pluja", "que emprèn el passeig" en lloc de no moure's del carruatge.

5. CONCLUSIONS

Hem vist que la narrativa breu de Maria Aurèlia Capmany mostra una gran varietat alhora que denota una dedicació molt irregular. Tanmateix, la permeabilitat de models (que només hem tractat superficialment) i el complex pensament de l'autora que caracteritzen la seva narrativa es veuen reflectits en aquests contes que, tot i que amb resultats desiguals, solen mostrar un bon domini de la tècnica i uns recursos força interessants (el temps a "El vol", la multiplicitat de veus a "*Suum cuique tribuere*", l'ús de les tècniques més "psicologistes", etc.)

Evidentment, hem estudiat contes que pertanyen a etapes molt diferents de la producció de Maria Aurèlia Capmany i de la literatura catalana mateixa, fet que fa difícil donar-ne una valoració global. Els contes que hem analitzat van d'un relat al·legòric en forma de mite construït quasi com a "llicó de filosofia" ("Estranys presoners") a unes obres d'encàrrec d'un caire bastant diferent, molt lligades al memorialisme (*Fumar o no fumar*).

Quasi sempre hi podem trobar, però, un reflex del pensament de l'autora, que en molts aspectes podríem resumir amb els termes en què, en una de les seves *Cartes*, una "resignada" parla d'Ibsen, que «va explicar, en tres actes, el procés dolorós que transforma una criatura sense responsabilitat en un ésser adult» (*Cartes*, 249) en referència a Norma. Com l'heroïna ibseniana, i reflex d'un sediment existencialista més o menys present segons l'època de redacció, els personatges de Capmany sovint s'han d'enfrontar a la responsabilitat de la seva existència, i les seves narracions són sovint relats de creixement: del "paradís de la infantesa" idealitzat i preconscient de "El gat negre mala bèstia i salvatge", "Nica i la realitat" o "La nena del jardí" fins a

⁸¹ Perquè les dones no tenen, històricament, professió.

l'assumpció de conviure amb l'angoixa pròpia de l'existència a "Madame Adà"; passant pels relats de la transició d'un estat a l'altre a "Matí d'agost" o "El temps passa sobre un mirall" (dues cares d'una mateixa moneda: l'experiència de l'home i de la dona).

Que els seus personatges s'enfronten a la vida com a "aventura solitària" és, segons Aritzeta, una constant en la novel·lística, en què «A tot estirar, hi ha coincidències concretes, encontres circumstancials, amb altres éssers solitaris» i que converteix tota la obra de Capmany en un «intent d'aprendre a viure» (1991: 24). Creiem que això també resumeix la seva narrativa breu.

En l'exercici de lectura emprés amb aquest treball, hem dividit, necessàriament, les èpoques de la seva producció i hem aplegat, sota epígrafs més o menys precisos, alguns dels contes. Aquesta divisió podria semblar quasi arbitrària si tenim en compte la concepció global de fons que hi detectem, així que hem intentat sempre posar en relleu les interrelacions que mostren uns relats amb preocupacions molt similars o procediments semblants (*e.g.*, contes que tenen com a model el gènere negre: "El vol" i "Uns ulls miren des de lluny"; contes que demostren una evolució pel que fa al tractament del gènere "mite": si a "Estranys presoners" es fa una reescriptura transparent per mostrar una "ensenyança filosòfica", "Àngela i els vuit mil policies" subverteix el model per fer una crítica d'actualitat).

Això s'ha traduït també en la insistència en alguns temes d'importància per la seva narrativa, que hem pogut veure evolucionar: la mirada com a tema (sovint amb la forma concreta del motiu dels ulls), el concepte de veritat, la realitat plural que es pot mirar des de múltiples punts de vista, el record o la memòria com a "nucli vertebrador de la narrativa" (Nadal 1991: 18) – sobretot a partir de la segona meitat de la dècada dels 80, etc. També, és clar, la reflexió sobre "l'ordre" que entronca amb un altre vessant important per entendre l'autora: el feminisme.

En definitiva, Capmany respon a algunes preocupacions que són també pròpies de l'època. Per expressar-ho d'alguna manera, si per l'autora «Cela no planteja el problema del centre de consciència, ni d'angle visual, ni de la multitud d'ulls òptics que intenten refer la vivència de multiplicitat.» (1997 p. 101), podem dir que ella sí que ho fa. Potser no podem afirmar que en el mateix grau que en les novel·les, però els contes poden mostrar uns trets semblants. Això, sumat al que Benet i Jornet considerava una "ambició" que la fa destacar entre els narradors de la seva generació (1974:117-118) i uns alts models literaris i culturals, suposen una aportació interessant a l'anomenada "primera generació de la postguerra" (Triadú 1982: 48-49).

6. BIBLIOGRAFIA

- ARITZETA, M. (1991): "Novel·les de Maria Aurèlia Capmany. Ser dona: una circumstància feliç" dins *Serra d'Or*, desembre, núm. 384, pp. 25-27.
- AULET, J. (2008): "La Barcelona dels narradors de la postguerra" dins *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, Arxiu Històric de la Ciutat, pp. 191-210.
- BARTOMEUS, A. (1976): "Maria Aurèlia Capmany" dins *Els autors catalans: testimoni d'una marginació*. Barcelona, Curial, pp. 115-134.
- BENET I JORNET, J. M. (1974): "Rellegint Maria Aurèlia Capmany" dins *Els Marges*, núm.2, pp. 117-120.
- BROCH, A. (1993): "Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig o el temps com a memòria col·lectiva" dins *Catalan Review*, Barcelona, Volum VII, núm.2, pp. 21-37.
- CAMPILLO, M. i CASTELLANOS, J. (1985): "Maria Aurèlia Capmany" dins "II. La novel·la" a RIQUER/COMAS/MOLAS: *Història de la literatura catalana* vol. 11, Barcelona, Ariel, pp. 62-71.
- CAPMANY, M.A. (1971): *Quim/Quima*, Barcelona, Planeta.
- (1980): *Dones, flors i violes: la dona en la cançó catalana* [enregistrament sonor] Barcelona: Pu-put! (55 min).
- (1982): *Dietari de prudències* Barcelona, Hogar del libro; «Nova terra».
- (1991): "Montserrat Roig, ofici i plaer de viure i escriure" dins *Cultura*, abril, núm. 22, pp. 13-26.
- (1996): *Obra completa 4. Narrativa breu*, Barcelona, Columna.
- (1997): *Obra completa 6. Memòria*, Barcelona, Columna.
- CARALTÓ, X. (1990): "M. A. Capmany: 'El punt de partida de qualsevol escriptor és l'experiència i, a partir d'aquí, inventa'" dins *Avui Cultura*, 17 de març, p. 5.
- CHARLON, A. (1992): "Escalf, vitalitat i evocació sensorial" [extracte d'una conferència] dins *La Vanguardia. Cultura y arte*, 20 d'octubre, p. 6.
- COCA, J. (1983): "Maria Aurèlia Capmany i Farnés, una senyora entremaliada" dins *Ni àngels ni dimonis*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 57-75.
- EAGLETON, T. (2009): "Virginia Woolf" dins *La novela inglesa. Una introducción*, Madrid, Ediciones Akal, pp. 387-414.
- ESPRIU, S. (2013): *Prosa narrativa*. Barcelona, Labutxaca.

- GIOVANNINI, M. A. (2002): “La novel·la policiaca en la reescriptura de Maria Aurèlia Capmany” dins PALAU, M i MARTÍNEZ GILI, R.D., *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, Valls, Cossetània, «Col·lecció Antines», pp.57-68.
- GODAYOL, P. (2007): “Maria Aurèlia Capmany, feminisme i traducció” dins *Quaderns. Revista de traducció*, núm. 14, pp. 11-18.
- (2002): “Maria Aurèlia Capmany, traductora” dins PALAU, M i MARTÍNEZ GILI, R.D., *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, Valls, Cossetània, «Col·lecció Antines», pp. 195-202.
- GOMBROWICZ, W. (2015): *Curs de filosofia en sis hores i quart*, Barcelona, Àtic dels llibres.
- GRAELLS, G.-J. (1990): “Maria-Aurèlia Capmany, un bosc per viure-hi” dins *Serra d’Or*, març, núm. 363, pp. 12-17.
- (1992): “La narrativa de Maria Aurèlia Capmany, un calidoscopi fascinant” dins *Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1918-1991)*, Ajuntament de Barcelona, pp. 95-128.
- (1996): “La producció literària de Maria Aurèlia Capmany. IV. La narrativa breu” dins Capmany, M.A., *Obra Completa. Narrativa breu*, Vol. 4, Barcelona, Columna
- (2012): “Maria-Aurèlia Capmany, novel·lista i autora teatral” dins *Serra d’Or*, març, núm. 627, pp. 21-24.
- GRILLI, G. (2002): “Maria Aurèlia Capmany i Virginia Woolf en dos llibres de transformacions” dins PALAU, M i MARTÍNEZ GILI, R.D., *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, Valls, Cossetània, «Col·lecció Antines», pp. 163-168.
- ISERN, J. J. (1990): “Una altra ciutat dels prodigis: Maria Aurèlia Capmany i la utilització del passat com a material literari” dins *Avui Cultura*. Barcelona (1990, 28 de juliol), p. 10.
- MARTÍN-VALVERDE, A. (2002): “*Quim/Quima*, de M. A. Capmany: ¿plagio, pastiche, parodia o simplement un homenaje a Virginia Woolf?” dins PALAU, M i MARTÍNEZ GILI, R.D., *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, Valls, Cossetània, «Col·lecció Antines», pp. 181-191.
- MIRALLES, C. (2013): “*Antígona*” dins *Sobre Espriu*, Universitat de Barcelona, pp. 163-224.

- SARSANEDAS, J. (1958): “Llegeixo les novel·les de Maria Aurèlia Capmany” dins D.A., *Cita de narradors*, Barcelona, Selecta, pp. 9-44.
- SARTRE, J. P. (1960): *El hombre y las cosas*, Buenos Aires, Losada.
- TODA, A. (2009): “Maria Aurèlia Capmany i l’existencialisme” dir. TORRAS, M. Universitat Autònoma de Barcelona. <<http://hdl.handle.net/2072/41961>>. [Consulta: febrer 2015].
- TRIADÚ, J. (1982): *La novel·la catalana de postguerra*, Barcelona, Edicions 62, «Llibres a l’abast», 171
- VALL, X. (1994): “Aproximació a la influència de l’existencialisme en la literatura catalana de postguerra” dins *Els anys de la postguerra a Catalunya (1939-1959)* Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 59-72.
- (1995): “L’objectivisme en la narrativa catalana de postguerra” dins *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. I*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Vol. I, pp. 139-154.
- (2000): “La contribució de l’existencialisme a l’engatjament” dins *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 429-443.
- WOOLF, V. (1999): *Tres guineas*, Barcelona, Lumen
- ZAMORA, M. (1988): “Escritores e ilustradores debaten sobre tabaquismo, con humor, en ‘Fumar o no fumar’” dins *La Vanguardia*. Barcelona (1988, 17 de setembre), p. 55.

7. ANNEXOS

Taula 1 Relació dels contes i la seva publicació.

	<i>L'altra ciutat</i>	<i>Com una mà</i>	<i>Coses i noses</i>	<i>Els 7 pecats(...)</i>	<i>El llibre de tothom</i>	<i>Col·lecció «Tarot»</i>	<i>Quinze són quinze</i>	<i>50 aniversari editorial Moll</i>	<i>Publicacions seriades</i>
“Estranys presoners”	X								
“Madame Adà”	X		X						
“El setè portal”		X	X						
“Divertimento”		X	X						X
“Nica i la realitat”			X						X
“Leviatan”		X	X						
“El vol”		X	X						
“La barana, el llimoner, i el mar”		X	X						X
“ <i>Suum cuique tribuere</i> ”		X	X						
“Matí d’agost”		X	X						
“Quasi a les fosques”		X	X						
“El temps passa sobre un mirall”			X	X					
“El gat negre mala bèstia i salvatge”			X		X				
“Nummius Dexter Optatus, papa de Roma (308-310)”			X			X			
“L’ex-combatent”			X						
“Àngela i els vuit mil policies”			X				X		
“Uns ulls miren des de lluny”			X						
“La mar galana i el mar astut”			X						
“La nena del jardí”								X	
<i>Fumar o no fumar. Vet aquí la qüestió</i>									
“Qui presum fa fum”									
“La pipa”									
“La tia cubana”									
“Les senyores que fumen”									
“Els escanyapits”									
“Dies de fum”									
“En tenen la culpa les dones”									
“Que li molesta que fumi?”									
<i>Aquelles dames d’altres temps</i>									
“La dama vestida de negre”									
“La dama voluble”									
“La dama un sí és no és cruel”									
“La dama que portava un barret canotier”									
“Els amors difícils de la dama amable”									
“La dama que volia ser valenta, però no en sabia”									
“Les cinc dames per casar”									
“La dama de la mort”									
“La dama que roncava”									
“La dama que no va dir mai que sí”									
“La dama discreta”									
“La dama molt i molt desil·lusionada”									
“La dama del paraigua”									

