

CARME RIERA

Retrats
16

CARME RIERA
Lluïsa Julià



Barcelona, 2009

Retrats

C A R M E
R I E R A

Lluïsa Julià



Aquest setzè Retrat està patrocinat per



© *Lluïsa Julià*
Primera edició: març de 2009
Dipòsit legal: B-9.231-2009
ISSN: 1885-2742

Edita: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana
Canuda, 6, 5è pis (Ateneu Barcelonès). 08002 Barcelona
E-mail aelc@escriptors.cat <http://www.escriptors.cat>

Fotografia de la coberta: © Carme Esteve
Disseny i realització: Insòlit, Barcelona
Impressió: La Impremta Ecològica, Barcelona

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, llevat d'excepció prevista per la llei. Dirigi-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.

Índex

- 9 PRESENTACIÓ
Luisa Cotoner Cerdó
- 13 INTRODUCCIÓ
- 15 LA RAÓ LITERÀRIA, LA RAÓ VITAL
- 19 ESCRIURE. LA IMPORTÀNCIA
DEL GÈNERE EPISTOLAR
- 23 RUPTURA I ALLIBERAMENT (1975-1981)
- 33 LA PRIMERA NOVEL·LA:
*UNA PRIMAVERA PER A DOMENICO
GUARINI* (1980)
- 41 ENTRE LA PARÒDIA I EL MIRALL,
L'ESCRITURA (1987-1991)
- 45 L'OBRA DE MADURESA. REFER
LA MEMÒRIA COL·LECTIVA (1994-2004))
- 61 *L'ESTIU DE L'ANGLÈS,*
UN DIVERTIMENT AMB DEIX GÒTIC
- 63 BIBLIOGRAFIA

Presentació

Luisa Cotoner Cerdó

Com a tants joves d'aleshores, recordo l'impacte que em va produir la lectura del primer llibre de Carme Riera, *Te deix, amor, la mar com a penyora*, en aquella llunyana primavera de 1975. Immergits com estàvem en l'eufòria del final de la nit, i una mica cansats potser de freqüentar textos saberuts per estar *à la page*, el descobriment d'una literatura on podíem reconèixer el petit món de les nostres efusions sentimentals, emmarcades en àmbits quotidians i expressades en el nostre mallorquí natal, va suposar una autèntica commoció. Una commoció que es va traduir més tard en una fidelitat lectora que ha complert més de sis lustres, en els quals –com és natural– l'entusiasme despertat pels seus primers llibres ha donat pas a una investigació assossegada dels motius pels quals l'autora em continua seduïnt tan poderosament amb la seva escriptura. En destacaria sobretot dos: el seu no verbalitzat compromís ètic i el mestratge amb què fa servir els recursos literaris i lingüístics de la llengua catalana. Tant el primer com el segon afloren des dels primers relats, tot i que han anat afermant-se cada vegada més, a mesura que la seva narrativa s'anava desenvolupant.

La postura moral que Riera adopta davant la realitat que ens envolta, està vinculada sobretot a la rebel·lia enfront les injustícies i a la recerca de la identitat, sobretot a través de la recupe-

ració de la memòria històrica. Tant en les seves col·leccions de relats (*Te deix, amor, la mar com a penyora* o *Jo pos per testimoni les gavines*) com en les seves grans novel·les històriques *Dins el darrer blau*, *Cap al cel obert* i *La meitat de l'ànima*, la seva manera de dibuixar els éssers explotats, humiliats o marginats: dones, jueus, anarquistes, esclaus, dissidents polítics o simplement diferents que, sota màscares diverses, s'encarnen en els personatges dels seus llibres, desperta l'empatia dels lectors i provoca el rebuig absolut de l'abús dels poderosos. D'altra banda, la recerca de la identitat es presenta sempre com una confrontació constant de punts de vista que donen com a resultat una realitat polièdrica, allunyada de qualsevol plantejament dogmàtic. Sense judicis de valor verbalitzats, a partir de l'experiència viscuda dels relats i novel·les de Riera, sorgeix ineludiblement una reivindicació ètica, sempre en contra de la violència i a favor de la tolerància i la llibertat de pensament.

Aquesta conducta ètica resulta més que més eficaç perquè aconseguim submergir-nos en el seu univers de ficció mitjançant un ús magistral dels procediments narratius. Així, la utilització de la carta que comporta la presència d'un narratori intern, el discurs polifònic dels personatges, el maneig de l'ambigüitat i de les el·lipsis, els finals oberts i la densa trama de flaixos intertextuals que travessen les seves obres, reclamen constantment la participació de qui les llegeix, que es veu obligat a involucrar-se en l'esdevinença de la faula narrativa i fins i tot a decidir quin serà el desenllaç definitiu. En diverses ocasions la pròpia autora ha declarat que la literatura és un exercici de seducció per aconseguir que qui llegeix entri en el seu joc de miralls i reflexos, simulacres i emmascaraments, i no abandoni el llibre.

Sobre aquest canemàs, el curós maneig de la llengua catalana, impregnada de variants mallorquines, la riquesa i la precisió del seu vocabulari, la musicalitat de la sintaxi, l'aparent espontaneïtat amb què posa el registre col·loquial en boca dels seus personatges, o les picades d'ullet intertextuals amb què interpel·la

clàssics i moderns inserint-los en el seu propi discurs, és un altre dels plaers que ens proporciona la seva escriptura. Al cap i a la fi, la literatura es fa només amb paraules, paraules capaces d'ajornar la mort. Submergir-se en les obres de Riera és, segons el meu parer, una manera de suspendre el temps.

Introducció

L'any 2005 Carme Riera obtenia el Premi Jaume Fuster dels Escriptors en Llengua Catalana, un guardó que els companys d'ofici li van atorgar per extensa votació en reconeixement a l'obra literària. Tot i que, a vegades, sota una perspectiva massa realista, Riera es presenti com una «professora que escriu», perquè, com remarca, no viu de la literatura tot i el constant èxit de la seva obra, m'agradaria contradir-la en aquest breu recorregut sobre la seva infantesa i la seva obra. La lectura extensa i detallada la configuren com un dels autors, de les autores, més sòlids i reconeguts del panorama literari català, amb una trajectòria consolidada de lectors i crítica. I cal remarcar el fet que la seva obra és una de les més traduïdes, i que figura entre les més estudiades en les universitats europees i americanes.

Llegir l'obra narrativa de Carme Riera mostra com tot se li converteix en literatura. No només això, es tracta d'una obra reeditada en nombroses ocasions que pren, amb el temps, una força i una cohesió que reafirmen la línia encetada el 1975. Un referent important, la dels seus inicis, ja que s'ha mantingut fidel als pressupòsits primers, a la seva mirada, mentre amb el pas del temps creix en destresa i saviesa, en ductilitat, complexitat i eficàcia. També en divertiment i humor.

En les pàgines que segueixen he volgut traçar una visió de conjunt de la seva obra narrativa, de ficció, fent un recorregut doble, primer centrant-me en la seva primera etapa biogràfica, en les raons que la van dur a escriure; després ressegueixo les diverses etapes narratives i m'endinso en una presentació-interpretació de la seva obra seguint un ordre cronològic. Aquesta mirada permet veure tant la importància de cada obra, la baula que descriu amb les anteriors, així com les constants narratives i l'evolució d'idees i perspectives. A més a més, cal dir, encara que l'afirmació pugui prendre un to una mica èpic, que darrere les distintes màscares narratives fruit d'una personalitat camaleònica, darrere també de la intriga i el divertiment de moltes escenes de relats i històries, subjau sempre el compromís ètic amb la societat, el nostre temps i la nostra cultura.

La raó literària, la raó vital

Carme Riera Guilera neix a Palma de Mallorca el 12 de gener de l'any 1948, encara que en diverses contracobertes de les seves obres s'hi consigni el 1949. Filla d'una família il·lustrada de Mallorca, pertany a una generació en què la literatura esdevé la manera d'indagar i conèixer la realitat humana i social que el règim franquista havia amagat. Les històries amoroses, les fantasies eròtiques, les decisions peculiars, l'aventura o els gustos extravagants atribuïts a diversos personatges, propers o llunyans de la família o de la Mallorca del XIX, omplen els dies i les llargues tardes d'una nena sensible i introvertida, obligada a veure el món rere les cortines, obligada a deixar passar lentament les hores mentre deambula per les diverses estances de la casa familiar, situada en un barri antic de la ciutat. Habitacions plenes de quadres, cortinatges, calaixeres, que arrepleguen els records de diverses generacions. El mateix món evocat per l'irònic Llorenç Villalonga, autor amb qui compartia el mateix regust de la Mallorca senyorial i antiga i ben proper a l'autora ja que, durant la Guerra Civil, va viure en la mateixa casa dels Riera. Segons conta la novel·lista, Villalonga havia escrit la novel·la *Lulú* en la seva pròpia habitació. També esdevé referent d'aquells ambients l'escriptora Maria-Antònia Salvà, parenta llunyana de Carme Riera que tenia casa a tocar

de la Seu, i a qui Riera cita com una reivindicació i una obertura significativa per a l'obra de les escriptores de les generacions posteriors, entre les quals es compta. Altres personatges que cal mencionar són el llegendari Arxiduc, mític a Mallorca encara en la infantesa de la nostra autora, o la silenciada George Sand, així com el mateix Albert Camus, un referent quotidià en les converses, mig amagades, dels grans per la seva vida poc hortodoxa sexualment.

La infantesa de Carme Riera també està presidida per la hipocresia moral i l'asfíxia religiosa, descrites a *Nada* de Carmen Laforet o a *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité, així com a *Necessitem morir* o *Betúlia* de Maria Aurèlia Capmany, obres escrites a partir dels anys quaranta i cinquanta i que amb els anys esdevenen fites, astres, precedents d'una determinada visió literària que se centra en la mirada de la dona.

Sens dubte, aquella època viscuda (ara pràcticament desapareguda) i l'entorn familiar dibuixen la personalitat de Carme Riera, apassionada i distant alhora, de veu i gestos resoluts, trets que indiquen una tímidesa innata, un esperit introvertit que, al llarg dels anys, l'han duta a desenvolupar els recursos de la lírica, la ironia o el sarcasme, així com l'ambigüitat, com a màscara literària i vital.

Reblen aquesta idea dues nocions que l'autora postula com a definitòries de tota persona, de la seva persona. Per una banda, la importància de la «casa», en el seu cas, la casa antiga, amb motllures i escales, i jardí, amb olor a mobles antics i llibres, amb habitacions que permeten la intimitat, com les de la seva àvia paterna, Catalina Estada, que l'havia presa sota la seva tutela, i la feia dipositària dels seus relats, fets d'històries familiars, de parlades populars o inventades, però amb elements prou truculents o lírics, o incomprensibles per a una nena com per esperonar-li la imaginació i la necessitat d'escriure. «Neruda –afirma Riera el 1981– va invertir el seus primers diners en una casa; jo escric per tenir una casa davant

el mar».¹ Una casa que també distingia el món masculí i el femení. A dalt, el món del pare, a baix el dels nens i el personal domèstic. Riera recorda, també metafòricament, el fet de pujar i baixar les escales de casa seva, en el dubte de no saber a quin món pertanyia o calia pertànyer.² Al de la seva mare, bellesa en qui emmirallar-se, o al del seu pare, a qui la nena amb trenes i ulls tristos, creia assemblar-se: «La imatge d'aquella nena que rebutjava paorosa els miralls perquè no era guapa com la seva mare, i sí lletja com el seu pare»; una nena, insisteix l'autora, que «no juga, mira com juguen els seus germans al jardí de casa, des del balcó de la cambra de l'àvia, la senyora àvia, a la qual escolta gairebé tot el dia explicar velles històries d'un passat familiar, ranci i esbocat.»³ Retalls de records de l'àvia paterna, però també de persones del poble o de gent que venia de fora, i aviat de la pròpia autora. Records, evocacions o fantasies també situades a la casa de Deià, a la costa nord de l'illa, construïda davant el mar per un germà de l'àvia. Riera hi situa el món de la prohibició, és a dir del sexe, ple de sorpreses inesperades que podien fer enrogir una adolescent.

Una i altra casa són l'inici de moltes de les històries que omplen els primers relats de l'autora: *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975), *Jo pos per testimoni les gavines* (1977) i *Epitelis tendríssims* (1981).

Per altra banda i en relació amb l'element «casa», destaca la importància de la infantesa que dóna forma i defineix la personalitat gairebé d'una manera definitiva. «No ens passa res d'im-

1 Luis Racionero. «Entrevista con Carmen Riera: Cada vez tenemos menos imaginación», *Quimera*, núm. 9-10, juliol-agost, 1981.

2 «Lluïsa Julià parla amb Carme Riera», dins el Seminari *Paraules sobre paraules*. AELC i Centre Dona i Literatura, Càtedra UNESCO de la Universitat de Barcelona, Universitat de Barcelona, 30 de novembre de 2006.

3 Carme Riera. *Qui sóc i per què escric*. Escriptora del mes. Març de 1994. Crònica d'Ensenyament / Institució de les Lletres Catalanes, Barcelona, 1994.

portant més enllà dels dotze anys» afirma Riera.⁴ D'aquí se'n deriva la passió que Carme Riera sent per la mar, per la mar mallorquina, que és una constant en tota la seva obra. Des de la primera història publicada, «Te deix, amor, la mar com a penyora», que ja estableix el concepte del món com els límits entre dues ribes. També aquella «Elegia per una dama que enyorava la mar», entre moltes altres narracions publicades entre el 1975 i el 1977; més tard Lluc-Alcari, un llogarret amb empremtes de paradís, prop de Deià, on la narradora d'*Epitelis tendríssims* s'entreté a disseminar trampes d'amor als seus lectors. Més tard, les ribes mediterrànies entre Barcelona i Mallorca s'estenen a Itàlia, en la fugida, finalment avortada pel caprici dels déus marins, a *Dins el darrer blau* (1994) o les encara més distants ribes entre Mallorca i Cuba a *Cap al cel obert* (2000). Una distància que propicia la mort i la suplantació de la personalitat de la protagonista a causa dels múltiples imponderables d'una llarga navegació a bord dels grans velers d'altura del segle XIX. Potser per això molts aspectes temàtics i tècnics, nuclears de l'obra narrativa de Carme Riera, parteixen d'aquell món entrevist en l'horitzó blau, inaprensible, font de bellesa i d'inesgotables relats. Quan l'autora era petita, anota Luisa Cotoner, somiava que casa seva tenia una baixada secreta fins a una «riba inabastable, de manera que la mar, tan propera als seus ulls, però tan allunyada al seu tacte, es convertiria en els seus textos en el símbol per antonomàsia de la bellesa, en la versió mediterrània occidental del suplici de Tàntal».⁵

4 *Paraules sobre paraules*. «Lluïsa Julià parla amb Carme Riera», dins el Seminari citat.

5 Luisa Cotoner. «Introducció» a Carme Riera, *Te dejo el mar*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe, Col. Austral, 1991, p. 14. Tradueixo de l'original castellà.

Escriure. La importància del gènere epistolar

Carme Riera assisteix al col·legi del *Sacré Coeur* de Palma, on s'educaven les noies de les famílies benestants. Els estudis reglats no servien per a res, apunta Riera en una entrevista de 1981, però «almenys em van ensenyar a escriure». Cada dia tenien deures d'estil i el gènere epistolar, desenvolupat en totes les seves formes, ocupava un lloc de privilegi. De fet, la carta va ser la seva manera peculiar d'entrar a l'escriptura. Segons explica la mateixa autora, els seus pares estaven preocupats perquè no aprenia a escriure. La monja, en canvi, va atribuir-ho a pura tossuderia de la nena. Al cap de poc, una malaltia infantil la va tenir enllitada a casa força dies, els suficients perquè, avorrida, la nena es decidís a escriure una primera carta a les companyes de classe, a la qual en van seguir d'altres. Així es va produir la primera correspondència. En seguiren altres, fins que la carta en tota la seva amplitud ha esdevingut una de les formes centrals de la narrativa de l'autora. Més lírica i confessional primer, forma d'expressió dels sentiments interiors i adolescents, lligada al misteri i al secret, la carta esdevé el sortilegi interposat per espantar el fantasma del confessor, d'obviar aquell «home negre que totes les setmanes interroga rere les petites retxilleres de l'odiós confessionari».⁶

6 Carme Riera. *Qui sóc i per què escric*, art. cit.

Potser els mots de la novel·lista sols són una altra manera d'explicar la passió irrefrenable a escriure que Riera desenvolupa des de ben petita, i que després ha desenvolupat literàriament fins a contradir o ironitzar sobre la subjectivitat i la veritat que se li suposa a una «confessió», a la veritat suposada al subjecte epistolar. La novel·la *Qüestió d'amor propi* (1987), tota ella presentada sota la forma d'una epístola, *La meitat de l'ànima* (2004), que arrenca d'unes cartes d'amor lliurades a l'autora/narradora, o *L'estiu de l'anglès* (2006), en què tot l'enorme embull en què es fica la protagonista neix dels correus electrònics intercanviats amb la professora d'anglès... Uns i altres mostren les possibilitats inesgotables del gènere en mans de Riera, possibilitats que van molt més enllà del relat autobiogràfic fins a contradir-lo o parodiar-lo.

Val a dir que Carme Riera ha elaborat positivament el seu pas per l'educació al col·legi del Sagrat Cor (llavors *Sagrado Corazón*) de Palma, un fet que es fa evident quan es pensa a si mateixa des d'una perspectiva temporal i, doncs, situa la seva educació com un continu que la lliga a una tradició que s'ha acabat, que el mateix orde religiós, en la seva modernització, acabà: «A mi em va tocar el final d'aquest col·legi, formes fascinants d'un món perdut», també físicament amb l'enderroc de l'edifici per construir-hi pisos.⁷ En una altra ocasió, Riera apunta els elements literaturitzants que la relacionen amb els personatges femenins de les *Relacions perilloses*, on el ritual, lligat en aquell moment a la religió, conforma una manera de percebre el món, també a través del gest i dels sentits.⁸ Aquella època –que transcorre entre els 11 i els 14 o 15 anys– també coincideix amb el descobriment de les lectures d'autors modernistes, sobretot de Valle-Inclán (*Sonata de Otoño*) i de l'obra sensorial de Gabriel Miró, present en diversos relats del primer recull de 1975. De Valle-

R

7 Luis Racionero. «Entrevista con Carme Riera», *art. cit.*, p. 14.

20

8 Neus Aguado. «Epístolas de mar y de sol. Entrevista con Carme Riera», *Qui-mera*, núm.105, 1991, ps. 35-37.

Inclán, n'extreu algunes heroïnes morboses, de relacions amoroses lligades al tabú sexual, i del segon, de l'escriptor alacantí, la descripció de les olors i del món de les sensacions. De fet, Riera se sent deutora del modernisme hispànic i del *pathos* romàntic d'on prové.⁹

Riera trobava aquestes obres en la rica biblioteca familiar, però les havia de llegir d'amagat. Novament la prohibició i, doncs, la fascinació. El cinquè de batxillerat, però, significa un canvi d'orientació important. La jove passa a estudiar a l'Institut Joan Alcover de Palma i llegeix amb deler la literatura catalana, de Lluïa a Ausiàs March, de Joan Alcover, Costa Llobera i Maria-Antònia Salvà a Carles Riba, Miquel Martí i Pol o Manuel de Pedrolo i un llarg etcètera. Descobreix tota una tradició sota l'esperó d'Aina Moll, llavors professora a l'institut de Palma, qui, com a d'altres de la seva generació, a la mateixa Maria-Antònia Oliver, va propiciar la lectura sistemàtica dels autors catalans. Aquest coneixement va dur, amb poc temps, a l'ús literari de la llengua catalana.

* * *

Podem definir l'obra de Carme Riera, com a «literatura de frontera», escrita en els límits d'un paisatge, d'unes literatures, d'uns mons. Sempre ha viscut instal·lada en aquesta duplicitat que li dóna una perspectiva diferent, la pròpia. Des de sempre s'ha mogut en una duplicitat no sempre còmoda, i que amb el temps s'ha transformat en valor literari. L'escriptora parlava de la duplicitat de cases –Palma i Deià–, però també podem relacionar la dualitat entre Mallorca, l'illa, i Barcelona, per relacions familiars, pels estudis. I després, duplicitat cultural, des que es converteix en professora de literatura del Segle d'Or espanyol a la Universitat Autònoma de Barcelona i desenvolupa una impor-

9 Luisa Cotoner, «Introducció» a Carme Riera, *Te dejo el mar*, op. cit., ps. 20-21.

tant tasca investigadora en aquest camp. Per aquesta via cal situar i entendre l'experiència de l'autotraducció que l'escriptora ha practicat sovint.

R

LL

Ruptura i alliberament **(1975-1981)**

Els 18 textos que conformen el primer llibre de Carme Riera, *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975) presenten un conjunt d'històries, entre relats, apunts biogràfics, esbossos de fets, de vides escapçades, viscudes amb obsessions i amors d'intensitats amagades que ens transporten a la Mallorca de la postguerra, aquella que l'escriptora entreveu en el desvetllament de la infantesa i la pubertat, en un món en què la vida personal i amorosa s'havia de conformar, de grat o per força, a les convencions més ràncies, a les estructures rígides marcades pel matrimoni patriarcal, els bons costums i la religió.

Escrita a Ciutat de Mallorca i Barcelona entre 1971 i 1974, quan Riera compta entre 23 i 26 anys d'edat, aquests primers relats presenten la gosadia d'un trencament generacional, la dels escriptors nascuts els anys quaranta, i que es donen a conèixer en la dècada dels setanta tot coincidint amb el final del franquisme i els passos cap a una democràcia que començava a tocar-se amb els dits. Són els anys que publiquen les seves obres els narradors anomenats de la «generació dels setanta», com Jordi Coca, Biel Mesquida o Quim Monzó, en un moment d'impuls històric fonamental en què, després de dècades, es produeix també la incorporació, amb una certa normalitat, de la primera generació de narradores de la postguerra: Antònia Vicens, Elena

Valentí, Isabel-Clara Simó, Montserrat Roig o Maria-Antònia Oliver.¹⁰ Un fenomen que coincideix amb el desvetllament del Segon Feminisme dels anys setanta que té com a esdeveniment públic de cohesió la celebració de les Jornades Feministes a la Universitat de Barcelona el maig de 1976.

Em sembla important situar en aquest context la primera etapa narrativa de Carme Riera, la que va de *Te deix, amor, la mar com a penyora* i el seu tornaveu *Jo pos per testimoni les gavines* (1979) i els set relats d'*Epitelis tendríssims* (1981) amb l'inici novel·lístic que significa la publicació d'*Una primavera per a Domenico Guarini* (1981). Tot i que Riera no serà considerada de la generació dels setanta, l'aparició del seu primer llibre posa en relleu l'estret lligam generacional. Guillem Frontera, poeta i narrador mallorquí ben actiu en el panorama literari del moment, li fa el pròleg a *Te deix...* insistint en la idea de llibertat de l'autora que presenta: «Na Carme Riera és una escriptora lliure (repetim-ho: lliure), que deixa llibertat a tothom perquè tothom triï lliurement la forma de fer ús de la seva llibertat. A na Carme Riera no la molesta, no la incomoda que una nina s'enamori d'una ambosta d'aigua marina i visqui per sempre més sense que cap altra cosa la pugui atreure. Ni que una filla de bona família tingui una amiga de nom Àngela i la cerqui a una impossible guia telefònica. Ni moltes coses més. L'únic que molesta i incomoda na Carme Riera és que entre tots hàgim decidit eliminar, esborrar de la pissarra aquests personatges, pel sol fet que no donin importància a tot allò que "en té": pel sol fet que no acceptin la nostra "escala de valors". Ho torn a repetir, perquè crec que és important insistir-hi: na Carme Riera no vol redimir ningú.» (*Te deix*: 13-14.)

També cal indicar que molts narradors del moment troben la plataforma de llançament en els Premi Recull de Blanes, com la mateixa Came. És el cas de Montserrat Roig que rep el premi

R

24

10 Anne Charlon. *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*. Barcelona: Ed. 62, 1990. Capítol tercer.

l'any 1970 amb el conte «Aquella petita volta blava» o de Maria-Antònia Oliver qui, amb el relat «Muller qui cerca espill, les mans s'hi talla», l'obté l'any següent.

Com elles, Riera rep el Premi de narrativa Francesc Puig i Llena de Blanes el 1974 amb un relat lligat a la poesia i el lirisme des del decasíl·lab femení del títol, «Te deix, amor, la mar com a penyora». Publicat l'any següent dins el recull del mateix nom, l'impacte públic va ser important i immediat, de fet és encara avui l'obra més reeditada de l'escriptora. Riera hi posava en primer pla alguns dels tabús sexuals més persistents, com el lesbianisme o el suïcidi, dins una ambientació sensual, deliquescent i eròtica que embolcalla les històries d'adolescents, d'amors clandestins, amagats o poc convencionals. També destaca pel fet de donar veu a la dona.

Però el to marcadament líric d'algunes evocacions, sobretot en la tercera part del recull, com «Papallones d'incerts colors mortes al peu del llit» o «Als llavis d'aspre gust de la lletrada», que són veritables prosas poètiques, tendiren a situar l'obra de Riera dins un vessant més líric que narratiu, allunyat de la descripció de la realitat. Aquesta catalogació, que sols té en consideració part del material presentat en els anys setanta, que arrossegà força anys i de la qual es doldrà l'autora, també la distanciava de la interpretació que es feia de les obres de Roig o Oliver, més lligades al realisme o a la crònica familiar i col·lectiva i, per tant, més fàcilment catalogables dins l'evolució que descrivia la narrativa catalana dels setanta.¹¹

Sens dubte, va ser el relat sobre l'amor lèsbic de «Te deix...» el que va cridar més l'atenció. Riera el justificava tècnicament com un simple joc de llenguatge: la manca d'un accent gràfic en el moment final del relat que revela el nom femení de l'objecte del desig subvertia l'amor heterosexual posat de manifest

11 «N'estava tipa de ser la que fa novel·letes per a senyores, la veu confident, la prosa poètica» a Xavier Moret. «Entrevista a Carme Riera». *El País*, 10 març 1994, Quadern: 8.

al llarg del text i obligava a llegir-lo novament sota una clau genèrica inusual: «*El final sorprendente que tanto te gusta en mi cuento "Te deix, amor, la mar com a penyora"* –comentava Riera en una entrevista de l'any 1981 a Luís Racionero–, *no es posible en castellano: "nosaltres" sirve en catalán para los dos sexos, en castellano no lo puedo usar, perdiendo el maravilloso juego de ambigüedad que me daba el equívoco. La anécdota no es cierta, al final puse María en vez de Marià, pero sí es exacto lo demás, era la despedida de mi adolescencia.*»¹²

La novel·lista recorda aquest aspecte, gairebé descrit amb els mateixos mots, en altres entrevistes. Per exemple, en la realitzada el 1990 per Sílvia Solé. Riera hi declarava «*És clar que a "Te deix..." [...] hi ha elements autobiogràfics: sentiments, sensacions. Quan el vaig escriure estava embarassada del meu fill Ferran [...] ja sabia que esperava un nen i no tenia cap afer amb cap senyora. Però ja se sap, la gent, el lector, té tendència a creure que l'autor escriu sobre la seva vida.*»¹³ O quan declarava encara l'any següent a Neus Aguado: «*El catalán me permitía hacer ese juego lingüístico y lo utilicé a fondo.*»¹⁴

Podem dir que l'estudi sobre el llenguatge i les seves possibilitats, la recerca d'un llenguatge propi, la porten, en aquells anys, a investigar-hi a fons a partir de les lectures de les principals autores feministes, amb Simone de Beauvoir i Virginia Woolf al capdavant. La recerca de la llengua literària pròpia fa que Riera realitzi diverses investigacions i treballs com «*Literatura femenina, ¿un lenguaje prestado?*» de l'any 1982, article publicat a *Quimera*¹⁵ que va merèixer el premi Maria Espinosa; també a

12 Luís Racionero. «Entrevista con Carmen Riera: Cada vez tenemos menos imaginación», *art. cit.*: p. 14.

13 Laura Palmés. «Carme Riera: Crec en la salvació del record», *Avui*, 15 abril 1990, p. 5.

14 Neus Aguado. «Epístolas de mar y de sol. Entrevista con Carme Riera», *Quimera*, núm. 105, 1991, p. 34.

15 Carme Riera. «Lenguaje femenino, ¿un lenguaje prestado?», *Quimera*, núm. 18, abril 1982, ps. 9-12.

exclamar-se sobre el *Diccionari Fabra* que troba masculista com al·ludia a Luís Racionero en l'entrevista esmentada, i la seva preferència pel *Diccionari Alcover-Moll*. Val a dir que en aquesta primera etapa narrativa, el llenguatge de Carme Riera és bàsicament líric, amb una forta càrrega de l'oralitat a través del dialecte mallorquí que parlen els seus personatges. És un llenguatge sonor i sensual en la línia, apunta la mateixa autora, d'influència de la literatura modernista, entre la qual els ja esmentats Valle-Inclán i Gabriel Miró. Les *Sonates* del primer són citades, entre els llibres tancats, no accessibles als nens, de la casa pairal de Riera a Palma i que Riera llegeix d'amagat als 12 anys i present en el relat «Quasi a la manera dels fulletons» de *Jo pos... Un aspecte que Guillem Frontera ja destacava en el pròleg a Te deix... tot anotant la relació amb l'estètica modernista, simbòlica i rebel, dels «éssers pàl·lids» que poblen els relats i que després ha estat extensament estudiat per Luisa Cotoner, crítica i traductora de l'obra de Riera.¹⁶*

Però tornem al relat «Te deix» que, com deia, va ser el que més polseguera va alçar. Es fa evident que la mateixa Riera va jugar a construir el joc de miratges i ambigüitats entre realitat i literatura en encapçalar el recull «Jo pos per testimoni les gavines» amb una carta enviada a l'autora per la suposada protagonista de «Te deix». Estem davant un dels exercicis que més rendiment narratiu donarà a l'escriptora, que *Jo pos per testimoni les gavines* inaugura de manera potser més o menys intuïtiva, i que Riera desenvoluparà brillantment en la seva narrativa més madura. Diu la carta: «No es pot imaginar la sorpresa enorme que em causà veure'm gairebé retratada però, per un esguard generós i benevolent... No sé qui pogué contar-li amb detalls de miniaturista uns fets, esmicolant sentiments amb tanta precisió [...] Pens que tal volta l'atzar féu que vostè imaginàs una història que s'assem-

16 Sobre la importància del Modernisme en els inicis literaris de Riera, vegeu Luisa Cotoner: «Introducción» a Carme Riera, *Te dejo el mar, op. cit.*, sobretot ps. 20-26.

blava a la meva. Literatura i vida, ho sé molt bé, coincideixen de vegades...» (*Jo pos*: 10.)¹⁷

«Te deix, amor, la mar com a penyora» explica un cas de desig passional, virginal, i per tant d'una intensitat absoluta, tant més quan som conscients que s'enfronta a alguns dels tabús socials més interioritzats: l'amor entre dones i, més, amb una gran diferència d'edat. Geraldine C. Nichols l'analitza en relació amb el paradís natural i sense culpes que viuen les dues protagonistes, una mena d'arcàdia infantil fins que s'interposa la Llei del Pare, a través de fer aparèixer el sentiment de culpa i d'imposar la separació i l'exili tot enviant la protagonista a Barcelona, a l'altra banda de la mar: «*la orden paterna había prohibido ese amor por homosexual, reconociendo en la homosexualidad una subversión elemental de la economía sexual del patriarcado. Pero la protagonista resistió la internalización de este juicio, por lo cual no se arrepiente de su deseo, sino de la vida de privación que desde entonces ha llevado por culpa del Padre.*»¹⁸

Tot i el sentiment de rebel·lió que presideix el relat, la interiorització no absoluta de l'ordre simbòlic masculí, el cert és que la protagonista queda prenyada, i prepara la seva venjança al sistema imposat amb la pròpia mort, però en la seva venjança n'esdevé la víctima. Aquest és el punt de partida ideològic que es presenta a *Una primavera per a Domenico Guarini*, amb el qual el relat de 1975 ofereix una mateixa descripció dels temps que es viuen a Barcelona, una època convulsa, entre manifestacions i detencions, amb conferències sobre sexe, anticonceptius, partits polítics, etc., però en la qual la dona hi té un paper ben secundari encara: «(Un prestigiós catedràtic analitza –fat, arro-

17 En aquest sentit Francesco Ardolino –vegeu «Ôu sont les vierges d'antan? Carne Riera contista»— destaca que «la negació del contacte amb la realitat genera la incredulitat del lector» que tendeix a llegir-ho com una negació freudiana; és a dir: com una doble afirmació, tot i la literaturització que representa el relat de «Jo pos per testimoni les gavines». *Caràcters*, núm. 34, gener 2006, p. 28.

18 Geraldine C. Nichols. *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid: Ed. Siglo XXI, 1992, p. 38.

gant, vanitós, importa la roba de Londres— la situació universitària; la seva dona pren notes des de la primera fila: li costa tant de seguir el marit! [...]) Exposicions. Festivals de la Nova Cançó. (En Raimon, camisa arromangada, un matí gloriós a l'Institut Químic de Sarrià —el Sarrià d'en Foix i na Gertrudis. Actuacions dels Setze jutges: Guillermines catòliques encara, i sentimentals; Serrats infantils i creients...). Llibres llegits que altres havien recomanat: Freud, Marx, Joyce, Faulkner...» («Te deix»: 34.)

Una voràgine que la protagonista-narradora pateix, rebutja o s'hi implica i que marca clarament la relació amb el fris analitzat per les escriptores del moment. Dins la línia de *Nada* de Carmen Laforet, tot presentant una realitat viscuda prou negativament per les joves dels setanta, com descriu *Ramona, adéu* de Montserrat Roig, o *Una primavera per a Domenico Guarini*.

* * *

L'erotisme i l'ambigüitat sexual també són tractats en els reculls posteriors d'aquesta etapa. Per una banda, perquè Riera té la voluntat de donar importància, de tractar amb una certa normalitat, un tema fins aquell moment proscrit, però també perquè li interessa, com a artista, el tema de l'androgen analitzat per Virginia Woolf, que amb el temps prendrà altres formes, com el del doble o el de la suplantació o confusió de personalitats, en un joc de miralls que apunta directament a una complexitat de la veu narrativa sobre la realitat. El mateix relat que enceta *Jo pos per testimoni les gavines*, ja és una mostra de la diversitat de perspectives narratives i de la voluntat de deixar oberta la porta a una altra interpretació.

* * *

El pròleg literari que encapçala *Epitelis tendríssims* i que signa una tal Aina Maria Sureda, d'ofici escriptora, torna a posar

R

29

l'èmfasi en la voluntat d'explorar el gènere eròtic seguint les passes d'Anaïs Nin i de George Sand. Els contes es presenten gairebé com un exercici d'estil, en què la narradora emprèn la tasca d'esmenar els segles en què la dona ha estat exclosa d'aquesta mena de temes, bàsicament perquè convençuts que calia escriure'ls des de l'experiència, s'ha considerat un camp allunyat si no vedat a la imaginació d'una escriptora. Entre les propostes imaginatives, iròniques i insinuants dels distints relats, destaquen «Uns textos inèdits i eròtics de Victoria Rossetta», un conjunt de poemes i comentaris que descriuen l'eroticisme de Rossetta, una escriptora amb tons decadentistes que va suïcidarse per amor a l'hotel Lluç-Alcari de Deià on s'ha desplaçat la narradora-transcriptora dels poemes tot seguint les seves petjades. La mirada femenina, amb clares picades d'ullet a la tradició sàfica, trastoquen la perspectiva masculina habitual dels textos eròtics, de manera que posa a prova la nostra capacitat de lectors perspicaces, que difícilment podem desprendre'ns del codi cultural adquirit. Així, davant les cartes que una nena envia a l'amic Thomas en el relat «Estimat Thomas», aviat som temptats a imaginar-nos estar davant d'una veritable Lolita, i ens afiguem un amor aberrant que es revela, finalment, d'una innocència que fa enrogir en concretar-se en la figura del seu gos.¹⁹

A banda de la revelació final de la identitat del destinatari amorós, en la mateixa línia del relat que enceta l'obra de Riera a *Te deix, amor, la mar com a penyora*, «Estimat Thomas» i el conjunt d'*Epitelis tendríssims* també incideix en l'evolució tècnica: la convenció del relat dins el relat, de la narradora com a transcriptora, de la presència d'un destinatari intern del relat, d'un narratori, o la voluntat de lliurar elements autobiogràfics personals –la narradora és una escriptora com la mateixa Riera– avancen en la construcció de la narrativa de l'autora. En aquest

19 Sobre la possible existència d'un lector innocent, vegeu l'article ja citat de Francesco Ardolino, «Ôu sont les vierges d'antan? Carne Riera contista», *art. cit.*, p. 28.

sentit s'inscriu el relat titulat «La senyoreta Àngels Ruscadell investiga la terrible mort de Marianna Servera» que ja avança la investigació que Riera fa sobre la Inquisició a Mallorca i sobre el procés inquisitorial concret de 1691, un aspecte que ens porta directament a les novel·les *Dins el darrer blau* i l'inici de *Cap al cel obert*. Marianna Servera és una primera mostra de les raons de les cremes inquisitorials, passat ara per la imaginació deli-
qüescent i morbosa de l'instructor capellà que en fixa el relat.

* * *

Al costat dels elements precedents, els relats i la novel·la d'aquesta primera etapa narrativa inauguren l'aflorament d'una veu femenina reprimida i obviada, de la qual *Epitelis tendríssims* és la seva cara més humorística. Al seu costat, els relats de *Te deix, amor, la mar com a penyora* i *Jo pos per testimoni les gavines* presenten una dona temorenca, acostumada a callar i a patir i a no poder sentir ni viure les seves pròpies emocions. Des d'un punt de vista més líric, un dels més emblemàtics el constitueix l'agorafòbia de la protagonista de «Que hi és n'Àngela?», relat de 1973, i l'obsessió de trucar demanant per una amiga inexistent. Es tracta d'una vida viscuda darrere els vidres, darrere les cortines, en una solitud que no s'atreveix a compartir i que vol allunyar trobant com a company l'atzarós dial telefònic. No hi haurà resposta, i la protagonista es trastoca. També el monòleg de la vida estripada i negra de la protagonista de «Te banyaré i te trauré defora», del segon recull, representa directament la vida de privacions i treball a què al·ludeix el subtítol «Bisti de Càrrega» de la segona part del llibre. Una vida trista i solitària que aboca les protagonistes a la bogeria o al suïcidi, als sentiments de por i a les obsessions.²⁰ Riera s'inscriu per aquest vessant en la tradició literària femenina, seguint les petges de Caterina Albert.

20 Sobre els personatges d'aquests relats, consulteu Luisa Cotoner. «Introducció» a Carme Riera, *Te dejo el mar, op. cit.*, ps. 22-26.

Per concloure amb la descripció dels elements centrals que inauguren els relats de 1975 i 1977, cal referir-nos als elements autobiogràfics. Són molt evidents en alguns relats com en el titulat «Flames de llum cremaven grocs domassos» del primer recull en què la figura de l'àvia esdevé el referent d'un món evocat des dels ulls de la nena i de la Riera adolescent. A través de l'àvia li arriben històries familiars i altres explicades en les llargues vetlles d'aquells temps, com és el cas de l'«Elegia per una dama que enyorava la mar». En altres ocasions, com a «Quasi a la manera de fulletons», publicada el 1977 i dedicada als seus pares, hi fa un repàs de la moral burgesa i de la censura, de l'educació de tota una època que l'escriptura intenta exorcitzar.

La primera novel·la: *Una primavera per a Domenico Guarini*

El 1981 Carme Riera enceta el gènere de la novel·la amb la publicació d'*Una primavera per a Domenico Guarini*. Una obra ambiciosa que es pot veure com a colofó important de la primera etapa narrativa, amb la qual manté una coincidència d'acarament històric important i moltes altres pel que fa als elements vitals de la protagonista i de la seva generació. Però, amb la perspectiva de l'obra posterior, la novel·la també suposa el pas cap al gènere novel·lesc que l'autora conrearà sobretot en la dècada dels noranta. En aquest sentit la imbricació narrativa, que sempre es dóna entre les obres de Riera, fa que hi hagi una coincidència entre l'escena inicial d'*Una primavera*, quan la protagonista, dalt del tren camí de Florència, pateix un sotragueig suspecte de pecat, segons la ideologia eclesialística –«el seu tracleig induïen, sobretot les dones, a pensaments i desigs condemnats per la Santa Mare Església al sisè manament» (25)–, es repeteixi al capítol XXV de *Cap al cel obert* en què Maria, que viatja en tren per primer cop, recorda les consideracions cominatóries del confés sobre el fet que «el vaivé incitava a la concupiscència, que, per sort, la immensa majoria de les dones mantenien adormida» (275-276); a banda, traça una línia de continuïtat amb les ambientacions de les novel·les clàssiques del XIX com *Anna Karènina*.

L'ambició literària es fa patent en l'enorme treball de llenguatge i d'estructura que presenta la novel·la i amb la voluntat de fer-hi compaginar textos de natura ben diversa, en una intertextualitat molt afinada i pròpia de la perspectiva moderna del text literari. Així, sobre una trama d'investigació policíaca, s'hi juxtaposen: el llenguatge col·loquial i el més culte, la conferència universitària i la descripció del viatge, l'article o crònica periodística al costat de descripcions impressionistes, pròpies de la poesia amb què dóna inici i conclou l'obra: «Criatura esguerrada, papallona rèptil, precipitant-se vers la tenebra, magnetitzada per les ombres, endevinant on la fosca guarda runes de tarda, esquelets de capvespre, capses buides d'imsomni.» (11 i 188.)

Una prosa poètica que avança cap a una bella i inèdita descripció de les primeres sensacions d'un embaràs: «I penses que ara és la teva matriu el pou d'aigües obscures on una petita vibració ha aixecat l'ona, el cercle que lentament avança i donarà un lleuger tremor a cada molècula, a cada cèl·lula del teu ésser per a posar en moviment delicats mecanismes, elaborades estructures proteíniques que, en terbolí, han de precipitar-se, teixir-se, enllaçar-se fins que arribi un batec, una pulsació, un alè.» (12.)

El 1994 Carme Riera manifesta en una entrevista a Marta Nadal l'interès a *Una primavera per a Domenico Guarini* per escriure una «novel·la experimental en el sentit de barrejar material literari divers: les cartes, els articles de diari, la crònica, el discurs».²¹ I en l'entrevista s'estén àmpliament sobre l'ús distint del llenguatge, el treball de les escriptores més atent a l'adjectivació, al color, a la forma, mentre obvien «l'imperatiu categòric» del discurs literari.²²

Aquest element distingeix, sens dubte, el to del discurs segons els personatges que intervenen al llarg de la novel·la. Una posició de «feblesa» davant la «rotunditat» masculina o de «senti-

21 Marta Nadal. «Carme Riera amb ironia, contra el solc del temps», *Serra d'Or*, núm. 411, març 1994, p. 20.

22 *Ibid.*, p. 20.

ments» enfront la «racionalitat» es fa molt evident en les relacions entre la protagonista, Isabel Clara Alabern, i el seu company Enric, el polític brillant: «la figura jove més popular entre la base, l'infatigable dialèctic que es passava la vida entre reunions, congressos, mítings, entrevistes, sessions al parlament, [que] venia a mi per oferir-me el seu cansament, la seva inseguretat, perquè jo li tornés les ganades de seguir en una lluita cada cop més difícil, cada cop més descoratjadora amb el meu entusiasme i la meva veneració envers la seva persona». (164.)

Un personatge masculí acostumat a manar, a dirigir, que transforma la protagonista, Isabel Clara, en la seva crossa: «Vaig deixar de ser Isabel Clara Alabern per a convertir-me en la companya d'Enric Rabassa.» (164.) L'estructura circular de la novel·la permet diverses relectures, en un vaivé en què l'acceptació i el naixement final del fill, posa fi a tota una etapa de dubtes, de posicions minoritzades de Clara, d'aquella postura còmoda, de protecció davant el mascle.²³ Potser per això, Clara defensa l'amor foll, extrem que suposadament porta Domenico Guarini a matar la seva estimada Laura, perquè com la protagonista de «Te deix», en aquesta novel·la Clara busca un amor total, adolescent encara als seus 28 anys, i que Albert, el seu antic amant, li posa de manifest.²⁴ Un aspecte que s'emmiralla en l'amor ideal de Petrarca per Laura. Davant la idealitat de la protagonista (formulat també a través de l'antic amor infantil pel cosí Jaume), que vol un amor que inventi les coses, els mots, un nou ordre, la realitat brutal s'imposa.

Aquesta actitud vital condueix Clara, la protagonista, a refugiar-se novament en la infantesa, a revivre escenes del paradís

23 Vegeu la interpretació que en aquest àmbit fa de l'obra Maria Antònia Camí-Vela, a *La búsqueda de la identidad en la obra de Carme Riera*. Madrid: Ed. Pliegos, 2000, ps. 57-84.

24 Akiko Tsuchiya. «Sedució i simulació a *Una primavera per a Domenico Guarini* de Carme Riera». Dins *El mirall i la màscara. Vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l'obra de Carme Riera*. Edició de Luisa Cotoner. Barcelona: Ed. Destino, 2000, ps. 58-59.

perdut, tot i altres records plens de neguit, com la mort d'un cosí seu a l'estany del jardí i al sentiment de culpa. Una història emparentada amb la mort del nen Jaume de *Mirall trencat* de Rodoreda, de qui manlleva potser el nom de l'infant. També s'hi relata: l'abús que experimenta al cinema i el sentiment de culpa per masturbar-se, o l'educació rebuda i transmesa per la mare, que insisteix en el discurs bíblic de «criar i educar els fills que mos enviï Déu, acompanyar i ajudar el marit...» (136.) Una postura que el 1979, any en què se situa la novel·la, té una rèplica que fa frontollar el sistema: tenir un fill, ser mare soltera, enfrontar-se a l'escàndol familiar; tot i la naturalitat amb què molts companys aconsellaven l'avortament: «Clara, estimada, avortar és més senzill que no pas treure's un queixal.» (51.)

En aquests aspectes generacionals, i en la descripció de la resta de personatges masculins i femenins, l'obra manté un diàleg amatent amb l'època viscuda, també amb *L'hora violeta* de Montserrat Roig, sols publicada un any abans. Ni en una ni en l'altra la postura de la protagonista és triomfadora, les joves descrites segueixen el seu camí, insegures, dubitatives, decideixen, però, que han de viure sota la pròpia mirada, amb la pròpia consciència. I això significa, en gran part, una renúncia i molts fracassos en les seves relacions. També com en *L'hora violeta*, *Una primavera per a Domenico Guarini* és una novel·la política i compromesa amb el seu temps. El fris que presenten, però, és el del desencís, i Clara basteix la figura del seu heroi entorn el personatge de Domenico Guarini, que ben aviat serà relacionat amb les Brigades Roges. També hi apareixen referències als assassinats de Txiqui o les pràctiques suïcides sobre els terroristes per part de la policia alemanya.

Davant això, l'escriptura és una forma d'entendre la realitat, aquesta és la funció que tenen les cròniques escrites per Clara, i l'art esdevé una aposta de bellesa eterna davant la devastació de la realitat. També en aquest sentit hi ha una línia de franca coincidència entre Roig i Riera. Perquè també a *L'hora violeta*,

l'encàrrec d'una crònica novel·lada sobre l'amor absolut, el preservarà de l'oblit.

L'altre aspecte fonamental d'*Una primavera*, com apuntava ara, és el discurs interpretatiu sobre l'art, sobre la seva funció fal·locèntrica al llarg de la història de la cultura occidental. Es tracta d'un aspecte minuciosament analitzat a la novel·la a través d'un jove professor que estudia el quadre de Botticelli. Segons la interpretació canònica, neoplatònica, que esgrimeix, Venus admet i presideix l'escena de la violació de Zèfir sobre Cloris, l'única manera a través de la qual la dona obté la transcendència. Riera posa en qüestió aquest aspecte en establir un diàleg molt subtil entre el fragment de la novel·la dedicat a la interpretació del quadre de Botticelli i l'expressió clara de l'embaràs de la seva protagonista. Riera considera que es tracta de la Venus Generatrix, embarassada, sens dubte, com torna a anotar a *Temps d'una espera*: «¿Venus embarassada? Per a mi no n'hi ha dubte. La deessa de l'amor és també la deessa de la fecunditat.» (41.)

Mort i vida, però, es troben lligades, «Pel camí d'Eros sempre avança Thàtatos» (173), una forma de perpetuar-lo i que en la interpretació última que fa Clara de les raons per atemptar contra el quadre, la porten a pensar en el sofriment i la mort com a transformació i resurrecció. (179.) *La Primavera* esdevé un mirall de la pròpia vida. El final sorprenent, irònic sobre tota la teorització anterior però, empeny la protagonista al sarcasme. De fet, el final d'*Una primavera*... obre el procés que Riera desenvolupa en els llibres següents; a partir d'ara el text narratiu de la novel·lista ja no serveix per buscar la identitat personal, sinó que posa en relleu la màscara i el subterfugi; la impossibilitat de fixar-la, tampoc de conèixer la realitat; en canvi, porta a un joc de miralls, de simulacions, de paròdies sense fi.

Entre la paròdia i el mirall, l'escriptura (1987-1991)

***(Qüestió d'amor propi,
Joc de miralls i Contra l'amor
en companyia i altres relats)***

L'etapa narrativa de la segona meitat de la dècada dels vuitanta està composta per la publicació de la *nouvelle Qüestió d'amor propi* el 1987, i dels volums immediats *Joc de miralls* el 1990, una novel·la epistolar en el pur estil de *Les Liaisons Dangereuses*, i *Contra l'amor en companyia i altres relats*, recull de relats de 1991. És una etapa de reafirmació de l'escriptora que perd la innocència anterior, el lirisme, i treballa justament fins a convertir el material i el to anterior, confessional i íntim, sentimental, en una arma plena d'ironia i de sarcasme. Ens ensenya el «bisturí», el «coltell» per obrir-se camí «en la jungla de la narració», segons mots de Pere Gimferrer.²⁵ Riera no abandona els elements anteriors, sinó que els desenvolupa narrativament per treure'n el màxim rendiment narratiu. La mateixa novel·lista anota el canvi: «En començar a escriure segueixo una línia poètica i, després, la tallo per a iniciar-ne una altra d'irònica, sarcàstica; en aquesta entraria l'esperpent. En aquest sentit, l'humor és també una de les eines que tinc més a prop; un element de distanciament que et permet no plorar.»²⁶

25 Pere Gimferrer. «Pròleg» a *El mirall i la màscara*, op. cit., p. 9.

26 Marta Nadal. «Carme Riera amb ironia, contra el solc del temps», *Serra d'Or*, 1994, art. cit., p. 20.

La literatura com a màscara, com a venjança i com exorcisme. Al mateix temps amplia els seus referents literaris que li proporciona el seu ofici de professora i investigadora de literatura espanyola. El 1988 publica en castellà *La escuela de Barcelona*, assaig sobre el nucli poètic dels 50: Barral, Gil de Biedma i Goytisolo, principalment. També en fa estudis monogràfics a *La obra poética de José Agustín Goytisolo* (1987) i a *La obra poética de Carlos Barral* (1990). Són estudis professionals que la novel·lista no desaprofita. Ben al contrari, els introdueix o els converteix en matèria literària.

De fet, les protagonistes de *Qüestió d'amor propi* i de *Joc de miralls* són escriptores, investigadores i crítiques literàries, en una frontera tènue, a voltes angoixant, també divertida, entre realitat i ficció que li permet un nou pla d'intertextualitats «perilloses», d'ambigüitats, un terreny en què Riera sempre s'ha sentit còmoda. Els referents literaris també són inequívocs. Els clàssics castellans del Segle d'Or: Cervantes, *El Lazarillo de Tormes* («Yo siempre digo que el libro que me llevaría a la isla desierta es El Quijote, sin duda, porque encuentro que allí está todo.»)²⁷

Es tracta d'un to que comporta evidentment un joc de miralls i de miratges amb els clàssics des de la idea que tota literatura sols és un diàleg amb la tradició, que tots els temes ja han estat tractats. Riera desenvolupa el joc de miralls a través del desenvolupament del tema del doble, dels *alter egos* que es construeixen constantment a través de les pàgines d'aquests anys i que ella porta al seu punt extrem en la paròdia i el sarcasme a què arriba la veu narrativa en la majoria de relats de *Contra l'amor en companyia i altres relats*.

El tema del doble es troba molt ben expressat a *Joc de miralls*. De fet amb una teorització extensa que parteix de l'antiguitat, d'Aristòfan tal com l'autora ja havia utilitzat en la seva narrativa

27 Declaracions a Geraldine Nickols, *Escribir espacio propio* (1989). Citat per Luisa Cotoner. «Introducción» a Carme Riera, *Te dejo el mar*, op. cit., p. 17.

anterior, la desenvoluparà fins a l'obra més actual; posem per cas a *La meitat de l'ànima* de 2003, en què el doble es troba a la base de la concepció de l'obra, i de forma magistral. A *Joc de miralls*, la parella central del doble i impostor Pablo Corbalan per l'escriptor Antoni Gallego arriba fins al model de Goethe,²⁸ i es desvetlla també en la relació d'escriptura, plagi i traducció. També amb l'ús de pseudònims o heterònims. Il·lustra especialment aquesta postura la traducció que Antonio Gallego emprèn de *Poesia i veritat* de Goethe. Un llibre que tradueix per l'admiració mateixa que sent pel gran clàssic romàntic, no sols de la seva obra, sinó també, en gran part, per la seva capacitat d'emascarar-se per aconseguir allò que vol per sobre de tot, sigui una noia, sigui el triomf, aquella «fermesa amb la qual estava disposat a seguir la seva vocació d'escriptor per damunt de qualsevol obstacle» (*Joc de miralls*: 114). S'entreté a descriure el mateix Goethe en la seva postura de doble quan després d'abandonar la seva estimada Frederica Brion amb intenció de no tornar-la a veure mai més, es veu reflectit amb els ulls «de l'esperit» damunt un altre cavall, però més vell, en el que conformarà una mena de prefiguració del que farà realment anys més tard. La complexitat del joc abraça el propi Gallego que publica el text comentat sota pseudònim i després no pot revelar la seva «autèntica» personalitat, en un joc d'impostures sense fi, però que, paradoxalment, potser porten a la completa.

Els mots d'Oscar Wilde, «Doneu-me una màscara i us diré la veritat» que transcriu la novel·la, sols és un apunt de la llista de citacions d'autors que han tractat el tema: Proust, Baudelaire, Pessoa... Però si des d'aquesta perspectiva masculina, els volums d'aquests anys es converteixen en una magnífica demostració del bagatge cultural de Riera, que cita, transforma, recrea un mosaic inacabable de referències literàries, una altra cosa és el

28 Vegeu-ne l'estudi de Maria Camí-Vela, «El desdoblament, la màscara i la seducció: metàfores de l'escriptura a *Qüestió d'amor propi* i *Joc de miralls*». Dins *El mirall i la màscara*, op. cit., ps. 109-136.

mirall –miratge en què es mouen les protagonistes femenines punt d'arrencada dels textos que comentem. Perquè així com ningú no recorda Bettina Brentano, l'amant epistolar de Goethe, l'escriptura femenina segueix un procés massa similar encara en l'actualitat. No oblidem que Teresa Mascaró, la investigadora de l'obra de Corbalán-Gallego, acaba desapareixent en l'entramat espantós que imposa alguna de les dictadures sud-americanes al·ludides rere el nom inventat d'Itàlica. I que com ella, la narradora-protagonista de *Qüestió d'amor propi* es veu abocada, arrossegada, per la brillantor i l'èxit dels escriptors masculins amb qui manté relació. Aquestes protagonistes només són autores de cartes (en el cas de Teresa Mascaró) o d'una extensa epístola, gènere considerat menor, secundari en aquells anys, i que s'aplicava també sobre l'obra de Carme Riera. I és que tant Teresa com Àngela viuen la seva professió en forma de seducció. Per apropiari-se del Logos, es deixen arrossegar per la passió. Són innocents, apassionades, tenen poca autoestima i utilitzen la literatura com una forma d'autoconeixement. En el fons dels seus miralls hi ha el buit. Per això, el desig textual es confon amb el sexual, per això la sortida primera que troben els seus relats és la complicitat d'una altra dona interna, la destinatària primera que es configura com la receptora imperiosa dels seus relats, i, de retruc, troba reflex en cadascun dels seus lectors, i lectores. Un aspecte central i sempre present en Carme Riera, perquè l'autora reclama constantment l'atenció de tots i cadascuns dels seus lectors.

La caricatura amb sordina del sistema literari que es descriu a *Contra l'amor en companyia i altres relats* és impagable. Reblen amb escriu la posició sempre secundària atorgada a l'escriptora i la seva obra. Així es descriu a «La novel·la experimental», a «La petició» o a «La seducció del geni». En què qualsevol estratègia és bona per aconseguir una possibilitat d'entrada al sistema literari. Com a exemple, veiem la caricatura a la voluntat política de gestar i construir una literatura nacional que es presenta a

«La novel·la experimental», relat esperpèntic, tot imitant alguns trets espriuans en el mateix moment que fa la seva aparició aquell escriptor que, per encàrrec de la Generalitat, l'haurà de protegir en endavant: «-“Sóc el poeta nacional” –em digué, tot d’una que reparà que l’havia vist-. “No tingui por. He vingut per donar-li ànims. Si persevera pot arribar més amunt que la Rodoreda o en Llorenç, que en Pedroló o en Perucho, en Calders o en Tísner.” I encara afegí un parell de noms més. T’ho ben assegur. [...] –“Senyor Salvador” –vaig dir jo-, “entre el castellà i l’anglès em sembla que abandonem la llengua pàtria... Potser sí que ara ja se sent deslliurat de salvar-nos els mots...”» («La novel·la experimental»: 105.)²⁹

No està de més recordar que en la seva traducció castellana, el nom d’Espriu és substituït pel de Cervantes. ¿Quina és, doncs, la possibilitat que es dona a les escriptores? El relat que privilegia el títol del volum, «Contra l’amor en companyia», n’exposa el seu contrapunt corrosiu. Narra la història de la poetessa joc-floralesca Coral Flora Gaudiosa, autora de poesies eròtiques o escalfabraguetes (que es deia abans), sempre en un segon pla, a qui s’explota, en certa manera, per continuar produint. Es converteix en «la dona de», però finalment, ja vídua, troba les seves pròpies «solucions» i la felicitat solitària.³⁰ Amb alguns trets que ens recorden el personatge esperpèntic d’Aina Cohen, l’excelsa poetessa de *Mort de dama*, el relat ve a posar en relleu encara el paper concedit a l’escriptora d’avui. La «Confessió final» que clou el llibre –«Em faré poetessa. Conrearé només l’ègloga i eventualment, per encàrrec, l’epitalami i la lloa» (217)– és encara el darrer *tour de force* de l’obra.

29 Vegeu l’excel·lent estudi que des d’aquesta perspectiva ha fet Meri Torras, «A favor de la complicitat compartida: Contra l’amor en companyia, la ironia i la institució literària». Dins *El mirall i la màscara*, op. cit., ps. 201-235. Vegeu també l’anàlisi intertextual amb l’obra de Barral i les relacions amb Ferrater que proposa el text.

30 *Ibid.*, ps. 215-219.

L'obra de maduresa. Refer la memòria col·lectiva (1994-2004)

La trilogia

Podem dir que *Dins el darrer blau* (1994), *Cap al cel obert* (2000) i *La meitat de l'ànima* (2003) constitueixen, fins al moment, l'obra més important de Carme Riera. Entre les raons que es poden adduir hem de parlar, en primer lloc, de la capacitat de crear tot un univers literari, que es descriu en tres moments històrics centrals. Els darrers autos de fe amb la desaparició de la comunitat jueva a Mallorca (segle XVII); les estretes relacions entre Mallorca (i la Península) i Cuba en l'època de les colònies (segle XIX) i la Guerra Civil espanyola (segle XX). Tres moments de conflicte, d'enfrontament per part de les comunitats coexistents: cristians i jueus; espanyols i caribenys; dretans i esquerrans, enfrontats, tot i les diferències internes, en la Guerra Civil. Parelles en què es planteja una relació d'enfrontament per raó de raça i ideologia, en què s'imposa la llei del fort, de la ideologia única, dels interessos econòmics i personals, que fan callar l'esperit crític, la independència de pensament, la llibertat, en pro d'una ortodòxia i una moral intolerant i fanàtica. I Riera ho fa des del seu particular punt de vista: des de la seva mallorquinitat i, doncs, centra l'univers creat a Mallorca i des d'allà l'estén vers l'horitzó europeu, americà i peninsular.

Tot i que estem davant una obra de ficció i, per tant, amb tots els elements que porten al plaer de la lectura de la història contada, la «Nota de l'autora», que llegim un cop acabat *Dins el darrer blau*, ens situa tot de cop amb una relació directa, de realitat, respecte el text llegit. La posició de demanar perdó davant els crims històrics comesos fa centúries ens converteix en persones lligades a la història, amb responsabilitats, si no heretades, sí davant la nostra realitat. Riera sempre s'ha manifestat a favor de la literatura compromesa. El 1994 afirmava en aquest sentit: «Considero que la bona literatura està compromesa amb el seu temps, amb la realitat, i ha de lluitar per un seguit de valors que són els de l'ésser humà, i els ha de demostrar, per damunt de qualsevol altra cosa.»³¹

Cal relacionar aquesta idea amb l'interès que Carme Riera concedeix a la memòria, la memòria personal i col·lectiva, una raó que la porta a escriure, el 1994, sobre la mala memòria dels xuetes encara present a la Mallorca de la postguerra. I la idea, evidentment, es fa extensiva, en la postguerra franquista, al silenci, les presons i l'oprobri de tot aquell considerat del bàndol republicà, tot coincidint i superposant, per damunt de moments històrics, un pensament intransigent i únic, també sota una consigna eclesiàstica. Riera recorda l'exclusió social sobre els xuetes, fins i tot dins l'aula, en la seva època escolar: «Encara recordo que, a classe, les companyes que pertanyien a famílies que havien estat obligades a convertir-se al catolicisme eren marginades. La resta, se n'enreien d'elles [...], aquesta actitud envers els jueus era tan terrible que encara la tinc gravada en la memòria de la meva infantesa.»³²

31 Marta Nadal. «Carme Riera amb ironia, contra el solc del temps», *Serra d'Or*, 1994, art. cit., p. 20.

32 Christina Duplãa, «Interview with Carme Riera: Teaching Literature Is teaching the World». Dins Kathleen M. Glenn, Mireia Servodidio i Mary SVázquez (eds.) *Moveable Margins: The Narrative Art of Carme Riera*. Londres: Associated University Press, 1999, p. 61. La traducció és de Maria Pilar Rodríguez dins l'important article «Exclusió i pertinença: nació i responsabilitat històrica a *Dins el darrer blau*». Dins *El mirall i la màscara*, op. cit., p. 240.

El conflicte xueta, estès com una taca sobre l'actualitat, porta l'autora a una actitud ètica, de restauració de l'antiga memòria, que converteix la pretesa novel·la històrica en un al·legat sobre el nostre present. Perquè l'escriptora pensa l'obra, no sols per rememorar allò que va passar i així donar veu als febles, als perdedors, sinó també per fer reflexionar sobre el present, en què les fogueres i el fanatisme continuen, ara sobre els immigrants, sobre tot aquell considerat l'«altre» i sobre el qual s'aplica, impenitent, l'exercici del poder i l'exclusió. Aquesta idea, que Riera va expressar a propòsit de *Dins el darrer blau*,³³ es pot aplicar sobre les altres dues novel·les: la utilització dels esclaus i de la dona, també consignada entre els «altres» a *Cap al cel obert*, la clandestinitat i l'exili dels perdedors en *La meitat de l'ànima*.

Deia Riera el 1995: «*Las hogueras del fanatismo y la ortodoxia son una constante del siglo XXI, en el que ya estamos. Seguimos proyectando nuestro peor yo sobre los débiles, los pobres y los emigrantes. Necesitaríamos matar el yo racista que llevamos dentro y eso sólo se puede conseguir colocándonos en el lugar del otro, sintiéndote agredida.*»³⁴

Aquesta constatació sobre les intencions íntimes i ètiques de l'escriptura d'aquests anys de la narradora em porten a pensar en una coincidència temporal no gens menystenible entre *Dins el darrer blau* i dues altres novel·les publicades el mateix any 1994. Em refereixo a *El violí d'Auschwitz* de Maria Àngels Anglada i *La passió segons Renée Vivien* de Maria-Mercè Marçal. En el cas d'Anglada, el punt de partida de la ficció havia estat el darrer genocidi europeu, a Bòsnia i Kosovo, a principis dels 90, que ella feia recular a l'infern dels camps d'extermini nazi per fer patent l'epicentre de la monstrositat

33 Vegeu també l'article de Neus Carbonell, «Resistir (en) la història: *Dins el darrer blau* de Carme Riera», dins *El mirall i la màscara*, op. cit., ps. 261-274.

34 José Martí Gómez. «Con los años gana lucidez y sentido crítico», *La Vanguardia Magazine*, 24 de desembre de 1995, p. 12.

i la degradació humanes. En el cas de Marçal, novament la nota final de l'autora de *La passió segons Renée Vivien* ens remet a canviar la perspectiva de la seva lectura, a la reivindicació i la restauració de la memòria d'una escriptora, maleïda per la seva inclinació sexual, i com amb ella, també se silenciava tota la tradició sàfica.³⁵

Carme Riera es referia a aquesta visió a propòsit de l'obra d'Anglada en rebre el Premi que porta el nom de l'autora vigatana: «Recuperar la memòria, contribuir a la justícia i propagar la veritat», aquestes són les aspiracions que Riera apuntava sobre l'obra d'Anglada, que és, també, com apuntar algunes de les raons de la pròpia escriptura, aquella que –seguint la pròpia trajectòria– la posa en la línia de discussió entre art i literatura, com es presenta a *Una primavera per a Domenico Guarini* o a *Joc de miralls*.³⁶

En aquest sentit, crec que es pot parlar del «naixement d'una nova èpica», que jo aplicava sobre Anglada en l'article citat, la visió que la literatura torna a posar en relació «veritat i poesia», fent-nos ressò de l'obra de Goethe. Es trenca així un dels prejudicis sobre l'obra crítica i literària que s'ha imposat fa uns dècades, des del postestructuralisme.³⁷ Em refereixo a aquell que porta a llegir el passat com a inalterable, com si la seva lectura no hagués estat subjecta a les pressions i ideologies posteriors, com si no fos sempre una reelaboració esbiaixada. També sota la idea d'aïllar les disciplines: la història i la literatura, diferents, sense contactes, i que situa la segona com a mer entreteniment.

35 Vegeu el meu treball: «Carmina cum fragmentis. Maria Àngels Anglada o el naixement d'una nova èpica». Dins Lluïsa Julià, *Tradició i orfenesa*. Palma: Ed. Lleonard Muntaner, 2007, ps. 95-104.

36 Carme Riera. «Passeig a l'horabaixa per l'obra de M. Àngels Anglada». Dins *Carme Riera. El Premi de narrativa M. Àngels Anglada*. Figueres, Ed. Institut Ramon Muntaner, 2005, p. 42.

37 Neus Carbonell. «Resistir (en) la història: Dins el darrer blau de Carme Riera», *El mirall i la màscara, op. cit.*, ps. 271-272.

Dins el darrer blau

Dins el darrer blau indaga en la realitat històrica per a tenir un millor coneixement dels fets succeïts entre 1688 i 1691 a Mallorca, quan se signen quatre *Autos de fe* que porten 37 persones a la foguera i la mort. Dividida en tres parts, la trama evoluciona des de la relativa calma de la vida quotidiana que es porta al call fins a la conspiració propiciada per una acusació formal i el desenvolupament de les diligències per argumentar el procés davant el tribunal de la Inquisició. Tot i que la referència a la conversió massiva de 1435 i les disquisicions argumentals de Rafael Cortès, el delator, ja fan presagiar la maltempsada, la primera part combina la presentació dels personatges amb una descripció d'un temps i d'unes escenes de gaudi i placidesa gairebé orientals (l'amor apassionat i el benestar dinant a l'hort). En són protagonistes dos dels personatges més positius i centrals per part jueva: una dama tan exquisida com misteriosa que decideix amb qui compartir les seves nits d'amor, després Blanca Maria Pires, una mena de deessa, i Gabriel Valls, el rabí que encarna tot el pensament jueu, l'orgull de poble i la promesa d'una terra futura.

El tema del doble de les novel·les anteriors es converteix ara en la duplicitat i la confrontació de dues ideologies, d'interessos econòmics i d'exercici de poder. Així, a través del delator Rafael Cortès, de malnom Costura, presenciem l'afany de poder, les lluites intestines a l'interior de la jerarquia eclesiàstica (la pugna per una rectoria entre els pares Ferrando i Armengol). L'argumentació religiosa (són conversos falsos) amaga l'enriquiment que s'esdevindrà per la confiscació dels béns. Després Costura mor, però l'engranatge de la creuada santa ja no s'atura mentre assistim a escenes de depravació sexual del Virrei, la constatació de la feblesa de la Corona reial davant el poder eclesiàstic i els oportuns canvis de càrrecs públics que treballen a favor dels inquisidors. Pel que fa al poble, la crema és un espectacle públic

que ningú no es vol perdre, tot i que la darrera mirada que ens arriba es concreta en un foraster que després de veure rebentar el cos d'en Valls prefereix retirar-se de l'escena.

Tan imponent i rica com l'evocació lírica i sensual de la vida dels rics jueus conversos de la primera part, descrits amb l'habilitat necessària per establir tota complicitat amb els lectors, ho és la descripció de les trames de poder entre la cúria i el poder civil. Dos mons oposats, irreconciliables, que troben el moment culminant en els interrogatoris entre el tribunal inquisidor i el reu Gabriel Valls. Un interrogatori extens, descrit al llarg de moltes pàgines (entre el capítol 8 i el 9 de la tercera part), en què davant els arguments raonats del jueu, sols s'hi abat l'acusació d'anatema i la voluntat d'imposar la pròpia llei, amb total impunitat. Queda lluny *El llibre del gentil i dels tres savis* de Ramon Llull. La grandesa de Valls és que decideix morir pel seu compromís personal i amb la seva gent. Accepta el seu destí, tot i posar en dubte la pròpia fe.³⁸ En la seva darrera reflexió abans de morir, Valls fa la cronologia de la seva família, escapada de València, emparentada amb Lluís Vives, i en relació amb els luterans. I això el porta a pensar que potser tot és un engany, que tot depèn i és fruit de les pròpies creences, potser més enllà, conclou, sols hi ha «pols i cendra» (400).

Cap al cel obert

A *Dins el darrer blau*, Blanca Maria Pires, d'ascendència portuguesa, jueva i vídua Sampol, ocupa un lloc destacat dins l'imaginari d'una feminitat plena, perquè no sols posseeix la bellesa, sinó que ostenta la riquesa i el poder que la seva con-

38 Carme Riera afirmava en aquest sentit que Gabriel Valls «no mor cristià ni jueu sinó agnòstic. Mor per la seva dignitat de persona, perquè ha conduït al desastre tota aquella gent i ha de donar compte del seu destí». A Lluïsa Julià, «Escriptores i escriptura», *El País, Quadern*, 8 de juliol de 1993, p. 3.

dició de vídua la facultat per actuar i decidir com si es tractés del cap de casa, és a dir, d'un home.³⁹ A *Cap al cel obert*, veritable segona part de *Dins el darrer blau*, com ja va manifestar Riera, l'autora investiga la sort desigual i erràtica de les dones. Efectivament, els descendents de Gabriel Valls, d'Isabel Tarongí i dels Bonnín, han tingut una sort diversa: mentre una branca va fugir de la crema i es va instal·lar a Cuba on han fet una fortuna considerable, a Mallorca, la incautació històrica dels béns ha dut els seus descendents a una vida modesta que els situa al nivell de poble ras.

Des d'aquesta duplicitat familiar i el matrimoni de conveniència i per poders entre un fill del ric Fortesa, a Cuba esdevingut «de Fortalesa» i una de les filles, Isabel, dels Fortesa Valls de Mallorca, s'encadenen els personatges i la seva història. Una història basada en la suplantació de personalitats i en el joc d'atzar. Una novel·la feta d'imitació i paròdia del drama romàntic a l'estil, posem per cas, dels autors francesos com els prolixos Dumas; un text, però, no exempt d'un homenatge a les vides d'aquelles dames del passat.

Tota la trama de la vida de Maria a partir del casament amb el vell Fortalesa, pot ser llegida com una novel·la històrica situada a meitat del segle XIX. Pot ser llegida com una història d'entreteniment i de recreació de les maniobres personals dels components de la família Fortalesa, i també, en un doble pla, de la societat benestant de l'Havana colonial, la vida al camp, a la finca familiar *La Deleitosa*, i les intrigues internes dels governants espanyols que pensen vendre l'illa al millor postor, és a dir als nord-americans. Les ambientacions brillants propiciades per les cases, els menjars, els entreteniments, el paisatge, s'agombola en el clima colonial idoni, de pel·lícula, en un *in crescendo* que

39 Blanca Maria Pires està inspirada en la figura de Gracia Mendez Nassi (1510-1569), nascuda a Lisboa, que forma part d'una de les famílies jueves més importants de l'Europa de la seva època. Va dur una vida trepidant i de gran ascència política. (Identificació facilitada per Carme Riera.)

culmina en la gran festa que prepara Maria, descrita en el capítol XXI. Una festa en què donarà a conèixer el seu fill, es farà públic el casament de la seva fillastra Àngela, i al mateix temps es presentarà com la gran dama central de la família. Obtindrà, així, l'acceptació pública i definitiva presentant-se davant de tota la societat i dels poders polítics i militars que accepten d'assistir a la festa.⁴⁰

En breus moments, però, el gran espectacle es desmunta com un castell de sorra i la resta de la novel·la, més de cent pàgines, es dedica a explicar amb detall la trista realitat de la jueva Maria Fortesa, que sense el marit que la protegeixi, esdevé la víctima propícia, el centre del complot tramat pel capità general per salvar els interessos polítics i econòmics. Se la condemna, prenent com a punt de partida els seus carrinclons versos, que es llegeixen com a proclames independentistes, és reclosa a la presó i condemnada a mort, però desapareix de l'escena amb una nova duplicitat. El lector no sap si mor a garrot vil o s'enlaira en globus en el més pur estil de *boutade* esperpèntica, seguint Villalonga.

La davallada de la protagonista que, en breus dies, passa de ser una gran dama a reu condemnat sense cap mena de protecció, treballa en la reflexió sobre els peus de fang de tota construcció vital femenina de l'època, sempre supeditada a l'atzar del matrimoni en sort. L'opereta que li ha tocat representar a Maria és ben diversa de les seves antecessores del segle XVII, però d'una manera o altra es troba abocada al fracàs. Riera estableix un paral·lelisme important entre les dues parts del discurs històric posat en èmfasi a través dels interrogatoris o judicis a què sotmet els dos protagonistes: Gabriel Valls, el rabí, de *Dins el darrer blau* davant els inquisidors, i Maria de Fortalesa o Fortesa, a *Cap al cel obert* en el judici sumaríssim que se celebra. De la comparació se'n desprèn la distància entre un home i una dona. Valls esdevé un heroi, el

40 Vegeu l'extensa i acurada descripció de tots aquest elements a Fernando Valls, «Primera lectura de *Cap al cel obert*, de Carme Riera». Dins *El mirall i la màscara*, *op. cit.*, ps. 301-313.

seu discurs té un pes central, el lector el percep com a èpic i humà alhora. En canvi, a l'heroïna femenina no se li concedeix la paraula, convençuts que una dona no és intel·ligent i no té res a dir, no se la pren a ella pel que és, sinó pel que representa. Valls pot argumentar la seva heterodòxia, Maria no hi juga cap paper, mor per la conveniència del poder dels altres.

* * *

Es pot parlar de paròdia, però també d'homenatge a partir del paper central que al llarg de l'obra s'encomana al gènere epistolar. Tan important és en la presentació dels personatges femenins en l'arrencada de la novel·la, com en el desenvolupament final de la intriga en què les cartes no són transcrites sinó referides.

L'escriptura com a seducció s'imposa en els primers capítols: Maria sedueix Àngela i viceversa en el joc amorós que per personatge interposat interpreten: Maria per la seva germana Isabel que és l'escollida pel vell Fortalesa per casar el seu fill Miquel i tenir descendència; Àngela per indicació del seu germà Miquel que sols veu en Isabel el tribut obligat per cobrar la futura herència del pare. Però tot seguit les dues futures cunyades es converteixen en escriptores empedreïdes. Les seves misives segueixen els models clàssics. Sobretot Àngela, que s'hi dedica a fons, perquè ha de prendre la perspectiva masculina. S'inspira en els manuals d'estil consultats que té en la biblioteca familiar: «*Les lettres de madame de Sévigné, L'histoire d'Abelardo et Héloïse*, així com *Les liaisons dangereuses*». (*Cap al cel obert*: 27) L'apassionament amorós hi és evident, tot i la justificació de fingiment que l'encobreix: «l'ànima d'aquella al·lota esclataria en un daltabaix d'incontrolables sentiments, de tendreses inconnegudes. Àngela de Fortalesa, excitada pel seu poder, per la seva capacitat de seducció, passava moltes hores assaborint el seu desig de complaure la qui havia de ser la dona del seu germà, enamorant-la fins al moll dels ossos» (2000: 30).

Àngela arriba a viure exclusivament per l'epistolari, fins a confondre's amb les cartes i creure's ella mateixa l'enamorat/da.⁴¹ Àngela aconsegueix el seu propòsit perquè Maria creu que el seu futur cunyat serà «de les poques ànimes masculines dotades d'espiritualitat», un aspecte que al seu entendre mancava al comú dels homes. (2000: 62). Per això, un cop arribada a l'Havana, molt malalta i sense veu, el lector pot fruitir d'una de les escenes més atractives: Àngela cuidant-la mentre pensa que es tracta d'Isabel.⁴²

Al seu torn, Maria té inclinacions literàries. De fet, es delia pels llibres i ja a Mallorca s'havia atrevit a recitar alguns versos en «reunions minoritàries, que semblaven sospitoses» (2000: 50). L'heterodòxia de Maria a l'Havana vindrà justament pels seus versos, interpretats com a símbol de rebel·lia i independència. La novel·lista va disseminant la importància de la veu femenina que frisa per fer-se pública al llarg del relat. De fet Maria ambiciona fer carrera de poeta en arribar a Cuba, una altra illa, mentre escolta els romanços del cec Raül a Palma (2000: 58-59). Es tracta d'un nou homenatge, en aquest cas a la literatura popular ja que al final tota la seva vida d'ultramar es convertirà en un nou romanç en la veu del cec mallorquí; però alhora també és una referència important dins l'obra, ja que en el capítol XVIII Maria serà de les primeres dames a ser acceptada al Liceo Artístico y Literario de l'Havana, fins aquell moment d'ús exclusiu als homes, on desenvoluparà una obra en consonància als paràmetres permesos. Tornem a trobar-nos davant una referència literària a la primera tradició literària femenina. Riera al·ludeix clarament a la primera generació de dones escriptores que es

41 Riera s'ha manifestat explícitament respecte a la futilitat de saber, per exemple, si la correspondència entre Abelard i Heloïsa sigui real. Aquest fet no té cap incidència sobre la seva eficàcia. Carme Riera: «En favor de Heloïsa. (Notas nada eruditas a la correspondència.» Dins *Cartas de Abelardo y Heloïsa. Historia calamitatum*. Palma: Ed. José J. de Olañeta, 1982, p. 12.

42 Vegeu l'estudi de Carme Gregori, «L'ús de la carta en l'obra de Carme Riera». Dins *Miscel·lània Joan Veny*, 4. Barcelona: PAM, 2004, ps. 291-308.

produeix en aquells moments tant a Mallorca com a ultramar, com Manuela de los Herreros o Margarida Caimari i d'altres que viviren a cavall entre les dues ribes.

La protagonista de *Cap al cel obert*, però, també s'haurà d'adonar que el llenguatge no li pertany, que la seva manera de ser al món encara és el silenci (2000: 211), o la confessió, mentre la paraula de dona ha de viure en la clandestinitat. Es tracta d'una reflexió que pren tota una altra significació quan els seus versos sobre «pàtria i llibertat» són presos com a prova inculpatòria. Una prova que, tot i la seva utilitat, esdevé absurda ja que tant el bisbe com el cap militar creuen que les «dones podien ésser qualsevol cosa menys intel·ligents». «Si eren intel·ligents no eren dones» (2000: 331) i per tant consideraven Maria de Fortalesa o Fortesa incapaç d'escriure uns versos amb veritable intenció instigadora.

Malgrat les desavinences finals, la relació entre Àngela i Maria són de les més productives i interessants de la novel·la. L'atzar, però, les protegeix o les separa. Les dues moren o desapareixen. Maria té millor sort, ajusticiada o escàpola de la justícia, entra en l'imaginari popular mallorquí en el romanç ara ja català, del vell cec Raül que recita la seva història a la plaça de Santa Eulàlia de Palma.

La seva història es fa viva també en l'imaginari infantil de la pròpia autora, que entra també en el text i manifesta haver-la sentida per boca de la seva àvia (2000: 351). Amb aquest salt Riera se situa ja en la perspectiva narrativa de *La meitat de l'ànima*.

La meitat de l'ànima

La focalització sobre la Guerra Civil espanyola i les conseqüències immediates i posteriors fins a l'actualitat fan que la visió històrica i social que presenta *La meitat de l'ànima* segueixi la convenció autobiogràfica, en un grau com no havia succeït abans

en la novel·lística de Riera. La base: la coincidència temporal entre la protagonista que escriu l'obra i la generació de Carme Riera. Això porta a una superposició voluntària total entre Riera, l'autora de *La meitat de l'ànima*, i la narradora de la història contada. Aquesta tècnica de versemblança, dirigida amb destresa impecable, serveix com poques per estendre la mirada narrativa sobre la nostra història més recent, sobre els errors d'una transició a la democràcia basada en el frau de l'oblit. Com diu un dels personatges: «La transició, diguin el que diguin els polítics, no em sembla cap exemple de res, al meu entendre és un immens frau, edificat sobre la negació de la memòria...» (2004: 82.)

La meitat de l'ànima es presenta per sacsejar aquesta amnèsia col·lectiva, autocomplaent i restrictiva de la realitat. Té voluntat de recuperar-la, de donar veu als silents. L'estricta posició no redemptora de l'escriptura moderna, però, porta Riera a plantejar-la com una necessitat narrativa imperiosa que no pot eludir la narradora-protagonista, ja que en rebre un plec de cartes d'amor de la seva mare, de grat o per força la receptora-escriptora-filla es veu abocada a investigar la identitat de la seva mare, morta, segons la tradició familiar, en un accident de trànsit ocorregut a Avinyó el 1960.⁴³

La identitat de Cecília Balaguer o de Cèlia Ballester, que portarà la narradora-filla per mil camins, interrogatoris, visites a personatges ben diversos i distants ideològicament fins a elucubrar que la seva mare podia ser una agent doble i, en conseqüència, a poder plantejar una recerca de la contesa bèl·lica en totes dues direccions: la franquista i la republicana. Així, doncs, darer la trama detectivesca a la qual ja ens té acostumats l'escriptora, davant una lectura entretinguda, escrita amb esquemes cinematogràfics, no en va imperen les escenes de trens, estacions, clandestinitat, els noms encoberts... que recorden la tècnica del cinema negre, en el pur estil Humphrey Bogart com a protago-

43 Vegeu també, Lluïsa Julià, «Cercant la memòria col·lectiva. Carme Riera, *La meitat de l'ànima*». *Transversal*, núm. 23. Lleida, juny 1994, p. 115.

nista de la pantalla –barrets calats i cigarretes fumejants a l’extrem de la comissura d’una boca–, s’aborda el tema de la memòria i de la identitat col·lectiva catalana. En primer terme, un nom vinculat a un paisatge, la defensa d’una llengua minoritària, l’acceptació de compromisos morals, el lligam amb una civilització, «la tradició i fins i tot la nació a la qual pertanyem, la cultura en la qual ens hem desenvolupat» (2004: 143).

Voluntàriament, també, Riera involucra el lector, la seva lectora, fins a deixar la història sense resoldre, oberta, com tot present ha de ser, mentre suplica la intervenció, l’aparició, de l’enigmàtic personatge, Lluís G., que un dia de sant Jordi li va lliurar les cartes d’amor de la seva mare, punt de partida de tota la història narrada. Aquell «mai com ara m’ha empès a escriure la necessitat urgent d’anar a cercar un o uns destinataris concrets» (2004: 16). Suplica la intervenció dels lectors per poder resoldre el misteri de l’entitat de la pròpia mare i, de retruc, de l’entitat de l’escriptora, que serveix a la intriga narrativa.⁴⁴ Actitud narrativa que també apunta a la intervenció activa de la nostra societat en la història més estrictament contemporània, que apel·la a una memòria intertextual, que posa l’obra en contacte amb la revisió que sobre l’època realitzen obres com *Pa negre* (2003) d’Emili Teixidor o *Les veus del Pamano* (2004) de Jaume Cabré, entre altres.

Desaparegut amb la tècnica pictòrica de l’*esfumato* de Leonardo, el personatge-receptor sols és un més dels desapareguts en la boira històrica, com la germana de Cecília, Anna, desapareguda en un camp de concentració, com Quico Sabaté, el darrer dels maquis ajusticiat, com les amigues de la mare, de memòria ja exigua o el seu mateix pare. O com Walter Benjamin, la tomba del qual la narradora visita reiterades vegades en la seva estada a Portbou el 2002, mentre escriu el relat.

44 Vegeu-ne la descripció feta per Luisa Cotoner Cercó, «Perspectivisme, tècnica i procediments narratius a *La meitat de l'ànima* de Carme Riera». *Revista de Catalunya*, 220, setembre 2006, ps. 41-52. Article que recull el publicat amb el títol, «Carme Riera, sota el signe de Janus. Elogi de *La meitat de l'ànima*». Dins *Carme Riera. El premi de narrativa M. Àngels Anglada, op. cit.*, ps. 16-35.

Per altra banda, *La meitat de l'ànima* conté amb total eficàcia i depuració alguns dels trets més definitoris de l'obra de Riera. Hem parlat del tema del doble que ara pren una nova perspectiva política, però que ja era ben present en l'obra de Riera des d'*Una primavera per a Domenico Guarini*. La seva insistència en la teoria de la recerca angoixant que tots hem de cercar la meitat que ens falta i a la qual l'escriptora s'ha referit en tantes entrevistes i declaracions anteriors. Tenim, també, la construcció narrativa a partir de la tècnica intertextual: cartes, memòries, manuscrits trobats, fragments de diari, poemes, devocionaris o testaments, qualsevol tipus de text que a *La meitat de l'ànima* aconsegueix travar la seva cohesió interna. Es tracta de la tècnica de Cervantes que Riera sols ha fet que construir i deconstruir una i altra vegada.⁴⁵ I com un referent constant l'amor com a motiu de tots els relats de Riera, perquè torna a ser l'amor allò que dóna sentit als personatges d'aquesta història. I el paisatge de l'estimada Mallorca.

Encara, i a títol dels elements de l'estricta contemporaneïtat que es troben en aquesta novel·la, no em puc estar de citar els molts personatges literaris i d'amistat que trobem en les pàgines del text: de Carrillo i Semprún a Carles Riba, Montserrat Roig o Aurora Díaz-Plaja; també sota una idealització literària, la personalitat seductora d'Albert Camus, que l'autora fa coincidir amb la mort de la mare i que esdevé el seu possible amant i, doncs, fins i tot pare de la narradora-filla. Una referència personal que Riera va presentar al relat «Noltros no hem tingut sort amb sos homos...» de *Te deix, amor, la mar com a penyora* i que ara pren tota una centralitat narrativa. París com un referent ineludible, però també les terres de Provença, per on s'estén la recerca.

45 L'autora ja s'hi referia el 1981 a propòsit d'*Una primavera per a Domenico Guarini* en l'entrevista citada amb Luis Racionero, «Entrevista con Carmen Riera: Cada vez tenemos menos imaginación», *Quimera*, núm. 9-10, juliol-agost 1981, p. 16. I Luisa Cotoner s'hi refereix en l'article citat del 2006, p. 43.

I encara, en darrer terme, els companys de generació, Quim Monzó, Jaume Cabré, Rosa Regàs o Eduardo Mendoza, companys en l'afer literari, que comparteixen taula de signatures el dia de sant Jordi, diada en la qual se situa l'inici de la novel·la tot fent una crítica mordaç a la situació actual de la «Festa» que, davant l'imperatiu de mercat, actua de censura i fa desaparèixer sense contemplacions la literatura.

L'estiu de l'anglès. Un divertiment amb deix gòtic

Publicada el 2006, *L'estiu de l'anglès* és fins ara la novel·la que, a manera de divertiment, tanca momentàniament l'obra publicada per Carme Riera. El joc de despropòsits iniciat per la voluntat fèrria d'aprendre anglès per part de la narradora-protagonista, porta Laura, l'agent immobiliària, a contractar per internet els serveis d'una suposada professora que l'acollirà a casa seva mentre li fa classes d'anglès. El plus de tranquil·litat i pau del camp anglès, enmig d'un paisatge idíl·lic del comtat de Hereford, la porta a caure de quatre grapes en mans d'una boja perillosa o, més ben dit, d'una psicòpata amb problemes de doble personalitat (voldria ser un home) que acaba per segrestar-la rere l'excusa que, de grat o per força, acabarà el curs intensiu sabent anglès.

Des del principi la complicitat que s'estableix entre qui llegeix i la narradora pren uns tons d'humor, cada vegada més càustic, tot sigui dit, que fa acceptar fàcilment l'excessiva càrrega d'innocència de què fa gala la protagonista. De manera que el lector se situa en el mateix punt de vista que la protagonista. Està disposat a creure que és objecte de tot tipus d'abusos, és a dir que estem realment davant un segrest amb totes les de la llei, si no fos, naturalment, que sols es tracta d'un extensa carta-relat que l'agent immobiliària escriu des de la presó anglesa al seu advo-

cat català per explicar-li amb ets i uts la seva visió, ben contrària, pel que es veu, de la versió dels fets de la policia anglesa, més procliu a creure en la innocència de l'antiga institutriu, Mrs. Grove, que ha estat agredida i assassinada per la suposada agent immobiliària. El final obert que ens fa somriure tot i la brutalitat del cas –qui ha abusat de qui? És culpable l'agent immobiliària del crim? L'ha realitzat en defensa pròpia com assegura? O es tracta d'una altra Laura com s'apunta en el relat?– ens porta a constatar que l'estructura de l'obra segueix, ara en clau de novel·la gòtica, els mecanismes narratius de l'autora ja prou assenyalats al llarg d'aquestes pàgines: el tema del doble, l'ús de la primera persona, la convenció de la carta-relat, el destinatari intern a qui es crida com a còmplice actiu dels fets, el misteri argumental, l'ambigüitat implícita de personatges i de la resolució dels fets...; també l'entreteniment i la ironia sobre la realitat, que ens presenten una autora que domina l'art narrativa en tota la seva extensió. Encara més, que afronta el risc i que cada llibre és un nou repte, com aquest d'acabar el text com una novel·la anglesa d'estil gòtic, però situada en l'estricta actualitat. També la voluntat de tenir uns lectors actius i intel·ligents, amb picades d'ullet contínues respecte a la realitat descrita.

Bibliografia

Narrativa

Te deix, amor, la mar com a penyora. Barcelona: Laia, 1975. Premi Recull-Francesc Puig i Llena de narració 1974 pel relat «Te deix, amor, la mar com a penyora».

Jo pos per testimoni les gavines. Barcelona: Laia, 1977.

Epitelis tendríssims. Barcelona: Ed. 62, 1981.

Contra l'amor en companyia i altres relats. Barcelona: Destino, 1991.

Antologia de narrativa

Llengües mortes. Barcelona: Destino, 2003.

Narrativa infantil i juvenil

Gairebé un conte o la vida de Ramon Llull. Barcelona: Ajuntament, 1980.

La molt exemplar història del gos màgic i de la seva cua. Barcelona: Empúries, 1988.

El gos màgic. Barcelona: Destino, 2003.

El meravellós viatge de Maria al país de les tulipes. Barcelona: Destino, 2003.

Novel·la

Una primavera per a Domenico Guarini. Barcelona: Ed. 62, 1980.

Premi Prudenci Bertrana de novel·la, 1980.

Qüestió d'amor propi. Barcelona: Laia, 1987.

Joc de miralls. Barcelona: Planeta, 1989. Premi Ramon Llull, 1989.

Dins el darrer blau. Barcelona: Destino, 1994. Premi Josep Pla, 1994. Lletre d'Or, 1995. Premi Joan Crexells, 1995. Premi del Ministerio de Cultura de narrativa, 1995. Premi Elio Vittorini de Siracusa, 2000, en la traducció italiana.

Cap al cel obert. Barcelona: Destino, 2000. Premi Crítica Serra d'Or. Premi Nacional de Cultura de literatura, 2001.

La meitat de l'ànima. Barcelona: Proa, 2004. Premi Sant Jordi, 2003. Premi Maria Àngels Anglada, 2005.

L'estiu de l'anglès. Barcelona: Proa, 2006.

Dietari

Temps d'una espera. Barcelona: Columna, 1998.

Prosa de no ficció

Els cementiris de Barcelona. Barcelona: Ajuntament, 1980.

Guionatge de ficció

Es diu Maria Puig la meva mare? Catalunya Ràdio, 1989.

Quotidiana quotidianitat. TV3, 1994 (dins la sèrie 13x13).

Dones d'aigua (amb altres autors). TV3, 1997 (telesèrie).

R

Altres

Partidarios de la felicidad, antología poética del grupo catalán de los 50. Barcelona: Ed. Cercle de Lectors, 2000.

64

Los poemas sin mi orgullo: antología poética de José Agustín Goytisolo. Barcelona: Ed. Lumen, 2003.

Antología de poesía catalana femenina. Barcelona: Ed. Mediterrània, 2003.

Assaigs i estudis literaris

«Literatura femenina, ¿un lenguaje prestado?» [article] Premi Maria Espinosa, 1982.

La obra poética de José Agustín Goytisolo. Barcelona: Ed. Mall, 1987.

La escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50. Barcelona: Ed. Anagrama, 1988. Premi Anagrama d'assaig literari, 1988.

La obra poética de Carlos Barral [estudi i edició]. Barcelona: Ed. 62, 1990.

Hay veneno y jazmín en su tinta: aproximación a la poesía de J. A. Goytisolo. Rubí: Ed. Anthropos, 1991.

Escenarios para la felicidad: estampas de Mallorca. Palma: Ed. José J. de Olañeta, 1994.

Mallorca, imágenes para la felicidad. Palma: Ed. Turisme Cultural Illes Balears, 1999.

El Quijote desde el nacionalismo catalán. Barcelona: Destino, 2005.

Traduccions

Al castellà

Una primavera para Domenico Guarini. Barcelona: Montesinos, 1981 / Pozuelo de Alarcón: Espasa-Calpe, 1999.

Cuestión de amor propio. Barcelona: Tusquets, 1988.

Contra el amor en compañía y otros relatos. Barcelona: Destino, 1991.

Te dejo el mar. Pozuelo de Alarcón: Espasa-Calpe, 1991.

Por persona interpuesta. Barcelona: Planeta, 1996.

En el último azul. Madrid: Alfaguara, 1996 / Barcelona: Círculo de Lectores, 1997.

Tiempo de espera [diario]. Barcelona: Círculo de Lectores, 1999 / Barcelona: Lumen, 1999 / Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2000.

Antología de cuentos catalanes contemporáneos: mar y montaña. Barcelona: Lateral, 2001.

Por el cielo y más allá. Madrid: Alfaguara, 2001 / Barcelona: Círculo de Lectores, 2001 / Madrid: Punto de Lectura, 2002.

El maravilloso viaje de María al país de los tulipanes. Barcelona: Planeta, 2003.

El perro mágico. Barcelona: Planeta, 2003.

La mitad del alma. Madrid: Alfaguara, 2004 / Barcelona: Círculo de Lectores, 2005.

El verano del inglés. Madrid: Alfaguara, 2006.

A l'alemany

Selbstsüchtige Liebe [Qüestió d'amor propi]. Frankfurt am Main: Ed. Fischer, 1993 (trad. de Rosemarie Bollinger).

So zarte Haut [Epitelis tendríssims]. Viena: Ed. Wiener Frauenverlag, 1994 (trad. de Teres Moser).

Im Spiel der Spiegel [Joc de miralls]. Frankfurt am Main: Ed. Fischer, 1994 (trad. d'Elisabeth Brilke).

Florentinischer Frühling [Una Primavera per a Domenico Guarini]. Frankfurt am Main: Ed. Fischer, 1995 (trad. d'Elisabeth Brilke).

Liebe ist kein Gesellschaftsspiel [L'amor no és un joc de societat]. Frankfurt am Main: Ed. Fischer, 1996 (trad. d'Elisabeth Brilke).

Ins fernste Blau [Dins el darrer blau]. Bergisch Gladbach: Ed. Lübbe, 2000.

Mallorca, Bilder des Glücks. Palma: Ed. Turisme Cultural, 2000.

In den Offenen Himmel [Cap al cel obert]. Bergisch Gladbach: Ed. Lübbe, 2002 (trad. Petra Zickmann i Manel Pérez Espejo).

A l'anglès

Mirror images. Nova York: Ed. Peter Lang, 1993 (trad. de Cristina de la Torre).

Report [selecció de contes]. Londres: Ed. Serpent Tail, 1993 (trad. de Julie Flanagan).

Mallorca, pictures of happiness. Palma: Ed. Turisme Cultural, 2000.

A Matter of Self-Esteem and Other Stories. Nova York: Ed. Holmes & Meier Publishers, Inc, 2001 (trad. de Roser Caminals-Heath i Holly Cashman).

Al grec

Martires moi oi glaroi: diigimata [Seleccions de Te deix amor, la mar com a penyora i Jo pos per testimoni les gavines]. Atenes: Ed. Irinna, 1981.

A l'italià

Dove finisce il blu [Dins el darrer blau]. Roma: Fazi, 1997 (trad. de Francesco Ardolino).

Verso il cielo aperto [*Cap al cel obert*]. Roma: Fazi, 2002 (trad. de Francesco Ardolino).

Al neerlandès

Tintelingen [*Epitelis tendríssims*]. Amsterdam: Ed. Furie, 1991 (trad. d'Elly Vries).

Al francès

La moitié de l'âme. París: Ed. Seul, 2006 (trad. de Mathilde Bensoussan).