



Marina ESPASA

La dona que es va perdre

Barcelona: Empúries («Narrativa» 408), 2012, 243 p., 16 €.

Imma MONSÓ

La dona veloç

Barcelona: Planeta («Ramon Llull Narrativa» 131), 2012, 382 p., 20 €.

Empar MOLINER

La col·laboradora

Barcelona: Columna («Clàssica» 923), 2012, 319 p. 18,50 €.

No fa gaire, la història en vers d'una dona que mirava la tele plantejava un acostament sentimental i comprensiu al món d'avui. Renunciava a l'ordre i la contenció de les estructures narratives per oposar-hi el caos líquid de la vida i la poesia. Com quedà apuntat en aquesta revista, molts narradors postmoderns ja havien assumit un objectiu semblant. En bona part a través de la renúncia a les fórmules narratives més convencionals i automatitzades. Aquesta és la tradició literària que floreix avui en la història en prosa d'una dona que es va perdre.

En efecte, Espasa mostra des del títol de la seva primera novel·la uns referents clars: el Trbal de *L'home que es va perdre* és feminitzat en una operació no només coherent amb el sexe de l'autora, sinó amb una realitat cada cop més reivindicativa de la seva part femenina i amb una narració en què unes Màquines d'Intercanvi de Sexes converteixen els homes en dones, i viceversa; el llibre comença amb la descripció de la transformació d'un talp en home tan deutora del Gregor de Kafka com de la inversió que en va fer Monzó, treballià reconegut; i el nom de la protagonista, que viatja a un país de meravelles i té una «imaginació desbocada» (p. 48), no és altre que el d'Àlicia –per bé que el personatge de Carroll també sembla haver passat per la Màquina d'Intercanvi de Sexes, ja que és el protagonista masculí el que creix i minva; que això li passés a Àlicia «seria massa fàcil» (p. 79), de manera que es converteix en una nena de deu anys. Entre les aventures que viu, encara hi

treuen el cap la Rodoreda de *La mort i la primavera*, el trencament de la frontera entre ficció i realitat de *La rosa porpra del Caire* o aquells successos que a *El sanatori de la clepsidra* foren titllats de massa magnífics per esdevenir del tot en el terreny de la realitat –al qual s’acosten i del qual es retiren «per por de perdre la seva integritat en una realització defectuosa», esdeveniments que arriben quan tots els llocs del temps ja han estat ocupats pels que es poden narrar de manera cronològicament versemblant. Així mateix, objectes i animalons prenen vida humanitzada evocant els clàssics del cinema d’animació. I és que allò que Espasa ha après de tots aquests referents és, sobretot, a escriure lúdicament.

Tot jugant, doncs, *La dona que es va perdre* comença presentant un món fantasiós paral·lel al nostre: una societat bombardejada per la publicitat, sotmesa a manipulacions ideològiques i en què «l’avorriment social havia estat tipificat com una de les primeres causes de depressió entre els joves» (p. 22), constitueix el Món dels Homes; i es troba en lluita secreta contra el Món dels Talps, tan humanament deshumanitzat en l’obsessió per la guerra dels seus dirigents. Però heus ací que un talp i una noia s’enamoren, fan tot el possible per vèncer els obstacles que els separen i ell fins intenta evitar la guerra. Deu anys després, Àlicia, que ha oblidat aquest interval com si no l’hagués viscut, es troba de sobte en una societat en crisi econòmica en la qual enyora «l’època dels talps» quan, «fossin o no una invenció, tot era més irreal, i més arriscat, i els esperits s’envolaven més fàcilment. Ara, en canvi, tot era tan de debò que feia por» (p. 204-205). Àlicia resulta patir la síndrome de Peter Pan. Dreça irresponsablement la seva imaginació i l’oblit contra «la vida normal» que es fa «renunciant a somnis», contra una vida de família mitjana que ella mateixa s’ha construït (p. 233-234). El concepte recorda, és clar, *La vida normal* (1998) de Màrius Serra –i la manera com es desenvolupa, *Sentimental* (1995) de Sergi Pàmies. Si aquest proposà viure-la lluny de la mediocritat conformista, però també de les creences metafísiques, semblantment *La dona que es va perdre* concilia de manera brillant la «vida normal» amb la defensa de la capacitat humana de fabular, de fer literatura. Perquè, d’una banda, combina les referències a la crisi actual amb una història fantàstica. I, de l’altra, presenta una dona que, davant d’una realitat que ens rebutja com a persones, que no ens deixa construir-nos com a individus, es perd; però acaba trobant-se i assumint-se en el que és justament perquè, en lloc de negar-ne una de les dues, acaba harmonitzant la vida comuna amb la imaginació –per això el final de la novel·la la mostra creuant un pont que uneix dues ribes: passat i present, imaginació i quotidianitat, literatura i realitat.

Potser és aquest final el que l’autora sent que la legitima a deixar-se anar excessivament en narrar les peripècies del Món dels Talps. Com que queden ambigüament justificades per la imaginació d’Àlicia, tot hi sembla permès. S’hi produeix un excés incontrolat de fantasia que expulsa el lector impedit-li viure el que llegeix. A més, l’estil neutre, sec i ràpid, en registre estàndard monocrom, en què prevalen la successió d’accions organitzades en capítols breus, sembla buscar un ritme canviant autònom més que la creació d’un món ple de significacions. Per bé que acosta la novel·la als hàbits mentals del seu temps.

La rapidesa amb què aquests es funden és el tret que caracteritza la protagonista de *La dona veloç*. El seu estil, però, és lent, contraposat al d'Espasa: Monsó se centra en detalls de comportament, pensaments, situacions i petits actes realistes més enfocats a la construcció de personatges versemblants que a la narració de fets. Amb ells basteix un món lligat per la història d'una psiquiatra que intenta estalviar temps en totes les seves activitats, motiu que permet una reflexió sobre la condició humana actual a dos nivells. D'una banda, parodia una societat utilitarista, deshumanitzada, immersa en la pressa constant i la immediatesa. «S'ha deixat tiranitzar pel "moment següent"» (p. 75-76) i ja no té «temps per prestar atenció gratuïtament», «per a la tendresa, les sobretalles, les novel·les gruixudes», «per a l'afecte, la reflexió, la compassió» (p. 189). Una societat que es dedica a guanyar temps desesperadament en una obsessió insana que ja funciona de manera autònoma i, doncs, no té objectius ni produeix satisfaccions.

Això, d'altra banda, fa més actual que mai un tema literari clàssic, el de la incapacitat de l'ésser humà, presoner del llenguatge i els seus temps verbals, per limitar-se a viure, «gaudir el present», «assaborir el moment» (p. 19). «Em dic Pere i dos cognoms més. Vaig néixer abans-d'ahir i ja som demà passat. Ara només penso com passaré el cap de setmana», fa una escarida i precisa «Nota biogràfica» de Calders. Monzó també plantejà magistralment aquesta qüestió en un conte de *Mil cretins* (2007) en què un home que sempre vol «preveure-ho tot» i que només frueix del que fa quan «ja és passat», intenta una cosa aparentment tan senzilla com mirar per la finestra. Però, mentre mira, engega un monòleg amb records, descripcions, deduccions, comparacions, hipòtesis, fantasies... que prova que la simple realització d'una acció present li està absolutament vedada. Igualment, la protagonista de Monsó es mostra incapaç de fer una acció sense calcular totes les implicacions temporals que comporta i preveure la següent. És conscient que això li impedeix gaudir del present, però, ben irònicament, es promet que ja n'aprendrà més endavant. Fins que es diagnostica aquest problema com «una malaltia que ningú no considera greu» (p. 285) i intenta canviar. El primer símptoma de la curació és que aconsegueix fer el contrari que l'home del conte de Monzó, el «miracle» de mirar una eruga limitant-se a «observar» sense «ni tan sols posar paraules a l'escena. L'havia viscuda i prou. Ah, les paraules!... De vegades l'atipaven cosa de no dir». Desitja «netejar-se de paraules fins a tornar a utilitzar-les com tresors únics, fins tornar a donar-los el valor que un dia havien tingut» (p. 287-288), justament un dels objectius cabdals de part de la poesia actual –Sunyol es proposa construir una «llengua d'abans» per poder parlar des de l'«ara»; l'obra de Solà ha estat presentada com «una poètica de l'instant contra les urgències de la immediatesa»; o J. L. Badal intenta «defugir la paraula» per «retornar» i «reunificar-se amb allò sensible». Poc després, la dona veloç és capaç de retrobar, a través de la lectura, una «eufòria espiritual, gairebé mística», «una mica com si llegir fos l'altra cara d'aquesta mateixa moneda que dissol el temps i et fa entrar en un tros d'eternitat» (p. 306), perquè «l'art és l'única cosa que ens salva de l'acceleració» (p. 349). El triomf, però, és només momentani, ja que també la literatura li engega idees, projectes i el desig d'«aprofitar més el dia»

(p. 309). Paradoxalment, l'únic que la podria salvar, la retorna a l'activitat de voler guanyar temps, absurda perquè, com exposà també Calders amb aquest joc de paraules inoblidablement alligador, és sempre el temps qui ens guanya a nosaltres.

La dona veloç, a més, té al darrere una tèrbola història familiar amb sospita d'assassinat inclosa. Les peripècies dels Bach serveixen per completar el retrat de la protagonista i el de la societat actual. El pare, un cirurgià que, malgrat el seu cognom i el do de l'oïda absoluta, no té sensibilitat musical, esdevé, sobretot als ulls de la seva filla –que posa en boca d'ell arguments dignes d'un nazi per justificar l'assassinat–, mostra de la deshumanització a què l'excés de racionalisme, utilitarisme i control del temps poden conduir. De fet, les relacions que té amb les seves filles són distants i mancades d'afecte. Una d'elles, Nes, creix entre l'herència d'alguns trets seus –és «la dona veloç» fredament calculadora que li atribueix les actituds més inhumanes– i la voluntat de distanciar-se'n –es fa psiquiatra per comprendre la ment com a finalitat oposada a l'anàlisi física del cos humà. L'altra filla, Rut, és hedonista i egoista. El fill, Joan-Sebastià Bach, com indica el seu nom sembla que sí que té sensibilitat, però acaba exercint d'executiu d'una multinacional i mor immers en «la tirania de l'instant» (p. 186). La mare, una dona bondadosa, ha d'abandonar la seva feina de professora per l'agressivitat dels alumnes i va apagant-se a mesura que els seus familiars prescindeixen d'ella perquè no tenen temps per dedicar-li. I U., veí i amic de la família, és extremament sensible a la música i comprensiu fins al punt de fer veure a Nes el costat més humà del seu pare, del qual esdevé la contrafigura.

És clar que el lector es veu obligat a relativitzar les conclusions que treu d'aquests fets i caràcters a mesura que s'adona que Nes, la perspectiva de la qual condiona tota la narració, és una «caçadora de símptomes» (p. 320) especialment desafortunada en la interpretació d'aquests –les presses li impedeixen comprendre el que realment passa davant seu mateix. Com la dona que es va perdre, la dona veloç construeix una imatge falsa de la realitat per relacionar-s'hi. Però ho fa sobre pautes ben diferents a les d'aquella. Nes empra esquemes narratius molt tipificats –l'amant que destrueix l'harmonia familiar, l'home de món casat i seductor amb una doble vida, l'assassinat per odi, el viatge a Ítaca–, es fa una idea del seu pare a partir d'estrelles de cine com el fred Clint Eastwood i la bella Ava Gardner, escolta els relats mèdics d'aquell com si fossin policíacs, copia frases de *Quartet d'Alexandria* i *Doctor Zhivago*, o compara la seva família amb «cals Buddenbrook» (p. 43). De fet, el model novel·lístic amb què queda fixada la seva història deriva prou clarament de Mann: cadascun dels actes dels personatges els construeix com a persones concretes i reals –ço és, contradictoris, equivocats, per als quals «res no encaixa» (p. 362)–, alhora que esdevé significatiu d'aspectes que caracteritzen la seva època; en encarnar-la mantenint complexes relacions humanes de proximitat i contrast, en mostren l'entramat ideològic i la manera com ens afecta, la fan representable i, per tant, comprensible. Aquí rau el seu interès, més que no pas en l'emoció palpitant amb què un Jaume Cabré fa excitants i seductores les seves narracions de nissagues familiars.

Monsó completa la seva mirada amb tocs d'humor crític. Lleu però eficaç, té un punt de contacte amb el més directe d'Empar Moliner –deutor del de Monzó. Són prou conegudes les sàtires que ha dirigit des de narracions, articles i programes de televisió contra una societat infantilitzada d'individus sense criteri propi capaços de deixar-se enlluernar per espectacles insulsos o d'actuar mecànicament en funció de models de comportament preestablerts aliens a la seva vida quotidiana. *La col·laboradora* se situa en el mateix camí. Personatges i situacions denuncien els estereotips més comuns de la societat actual mitjançant l'exageració caricaturesca –inclosa la dona perduda pròxima a la protagonista d'Espasa: infantilment fantasiosa, incapaç de construir-se, que es relaciona amb el seu entorn a través de ficcions sublimadores.

A més, l'argument de la novel·la, la història d'una negra literària que escriu la biografia d'una dona assassinada durant la Guerra Civil, posa al descobert la tramoia de la indústria editorial i dels actes públics de reivindicació del políticament correcte. Són dos blancs habituals de Moliner que aquest cop s'integren en el qüestionament de l'ús polític, partidista i demagògic de la memòria històrica com a valor de canvi. Sovint, la identificació de Moliner amb l'humor «conyeta» –fins i tot per part de crítics que han recomanat no llegir-la reconeixent no haver-la llegit ells (vegeu el deplorable article d'*Avui*, 21-3-2007, i la digna resposta a *El País. Catalunya*, 26-3-2007)– oculta que la seva obra és una de les més èticament sòlides de l'actualitat. En aquest sentit, els principis de Moliner són constants i coherents. Només cal recordar que *No hi ha terceres persones* (2010) s'obria amb un conte que, mitjançant l'humor, mostrava la banalització a què són sotmesos avui els grans crims del segle XX. *La col·laboradora* és un pas més en aquesta direcció respecte de la novel·la anterior de l'autora, *Feli, esthéticienne* (2000). Una mostra perfecta d'allò que «l'humorisme és simplement una qüestió de profunditat».

Així, el fet que «la col·laboradora» sigui una negra literària que es diverteix referint-se a si mateixa amb un vocabulari que la converteix literalment en una esclava, posa al descobert les despietades relacions de domini capitalista en què és immers el món editorial –i, per extensió, el conjunt de la societat. Si algunes de les martingales que en regeixen l'activitat ja van ser retratades per Màrius Serra a *De com s'escriu una novel·la* (2004), Moliner, encara amb més amenitat, destapa els jocs de poder i les enveges entre els seus membres –fins es riu per enèsima vegada del menyspreu dels autors «literaris» pels «mediàtics». A més, Serra havia actuat desmitificadorament, també respecte a la imatge pública de l'escriptor, per defensar que «la vida normal és l'única vida possible». Ja *La vida normal* havia escarnit els escriptors més preocupats per documentar-se que per comprendre la vida. Moliner parteix d'una igual crítica dels escriptors que parlen de coses que no coneixen però s'han «documentat» (p. 248 i 292) i es burla insistentment d'altres recursos i impostacions de moda: crear una narració a partir de «la vida d'una escriptora moderna, que seria jo, que se sent fascinada per una dona que va viure molts anys enrere» (p. 8); escriure «contes en present d'indicatiu» (p. 85); que en una narració apareguin «versions contradictòries del mateix fet» (p. 144); les novel·les «on l'autor

és un personatge més, que es diu com l'autor, que investiga uns fets que l'obsessionen» (p. 292); etc. La narradora fins ironitza repetidament sobre la construcció narrativa del seu mateix relat i acaba reconeixent haver-hi mentit –cosa que el fa tan poc fiable com els de la dona veloç i la dona que es va perdre.

Tot això no li impedeix desembocar en l'horror del crim masclista i sanguinari tractat amb una sensibilitat adorable. Perquè la narradora, intel·ligent amb un punt d'ingenuïtat, sensata i, per damunt de tot, mare entregada, empatitza plenament amb la dona assassinada que deixa una òrfena –el mateix que el seu destí li marca que farà ella en la tragèdia còmica en què es converteix la seva vida. L'humor distanciator i la consciència metaliterària, quan s'adopten amb saviesa i no superficialment per seguir modes, es revelen com camins insubstituïbles per comprendre els homes i les dones. Lluny de la novel·la històrica que pretén copsar-los en la seva puresa com si es pogués prescindir de tot allò que, sorgit entre ells i el novel·lista, condiciona aquest darrer, Moliner parteix del seu temps per mostrar tots aquests condicionants i arribar a una comprensió simple i directa, humana: «Tendim a pensar que els nostres avantpassats tenien pensaments menys elaborats que nosaltres. Imaginem tota aquella gent que va fer la guerra com adolescents innocents, alegrois i primaris. Llegim les seves cartes, enumerem totes les coses que no van fer (imaginar que existirien telèfons mòbils, viatjar, sexe creatiu, fer servir expressions com “el meu jo” o paraules com “objectivar”, “relativitzar”) i, sobretot, els analitzem amb la perspectiva de qui sap què els va passar. [...] No som dolents, no som poc empàtics, ho fem amb tota sinceritat. Ens sembla, i no pot ser d'altra manera, que no són com nosaltres» (p. 265).

D'aquesta manera, una operació literària molt senzilla, basada en un costumisme simple que la mateixa narradora confessa admirar (p. 110), adquireix complexitat, interès i, sobretot, valor social. Assumeix sense complexos una de les funcions cabdals de la literatura –construir una consciència humana, històrica i social, no per limitada i circumstancial menys valuosa– sense necessitat de simular un fals i desfasat intel·lectualisme de cartró pedra.

És així com les dones de la literatura catalana actual miren la tele, ploren, es perden, corren, llegeixen, beuen, es droguen, estimen, escriuen, se sacrifiquen i moren. Fent-ho, ens permeten observar-nos immersos en un món complex, frenètic, despietat, banal, però afortunadament encara capaç d'intentar comprendre's a través de l'art. Per més que aquest ja no pugui salvar-nos de l'acceleració.

Jordi Marrugat

Universitat Autònoma de Barcelona