

## Lecturas mínimas: Mercè de Rodoreda y Carme Riera

Mercedes Marcilese  
Universidad Nacional del Litoral

Este artículo es, en parte, un avance del trabajo que estamos realizando en el marco de una beca financiada por el gobierno de Catalunya para la investigación sobre autores catalanes. El proyecto inicial se centra en la obra de Carme Riera (Palma de Mallorca, 1948). Sin embargo, para esta instancia hemos decidido modificar el plan de trabajo e incluir a Mercè Rodoreda (Barcelona, 1908 - Romanyà de la Selva, 1983) abriendo el espacio para una lectura comparada entre ambas autoras.

170 171

M. Rodoreda es uno de los nombres más destacados de la literatura contemporánea producida en lengua catalana. *La plaça del diamant* (1962) [La plaza del diamante] es su novela canónica y, probablemente, su obra más conocida a nivel mundial.

*Te deix, amor, la mar com a penyora* [Te dejo, amor, el mar como prenda] es el título del primer volumen de cuentos publicado por Riera en 1974 y también el primero de los relatos que conforman dicho volumen. Este libro resulta particularmente interesante ya que, además de marcar cronológicamente el inicio de su trayectoria como escritora, configura lo que podríamos llamar “los mundos narrativos” de Riera.

Decidimos centrarnos en estos dos textos porque constituyen una muestra que estimamos representativa y, al mismo tiempo, nos permiten problematizar la relación entre literatura y género, recuperando una polémica que lejos de estar resuelta sigue hoy vigente en los estudios comparados. Literatura femenina, feminista o “de mujeres”, tres clasificaciones que corresponden a otras tantas miradas sobre el problema del género en la literatura.

El pasaje producido cuando la mujer deja de ser simplemente un motivo literario, un objeto de idealización, para comenzar progresivamente a constituirse en productora de discursos, generó cambios en relación con los modos de escribir, y también de leer literatura.

Ya no mero sujeto de enunciados, sujeto objetivado, la literatura femenina o, mejor dicho, la literatura escrita por mujeres parece poder caracterizarse en relación con una suerte de “explosión de la subjetividad”.

Se torna difícil abordar la noción de género sin caer en cuestiones puramente contextuales que redunden en lecturas biografistas, reduciendo así el análisis de la obra a las condiciones particulares de la vida del autor. Incluso, cabe preguntarse una vez más si algo así como una “literatura femenina” efectivamente existe, o si hablar bajo esos términos es un modo más de agrupar textos mediante criterios extratextuales.

Así como no nos interesa aquí una lectura basada en un recorte del corpus en tanto literatura nacional —en este caso catalana—, tampoco pretendemos comparar

textos por el simple hecho de haber sido producidos por mujeres. Por el contrario, nos preocupa especialmente detenernos para analizar de qué modo “lo femenino” se textualiza y se configura como una marca de la especificidad de ciertos textos.

En el número anterior de “El hilo de la fábula” Oscar Vallejos daba cuenta del trabajo que lleva a cabo en la construcción de una categoría de paradigma para los estudios literarios y, en particular, analizaba en qué medida tal categoría resultaría fértil para el abordaje de la literatura. Recuperamos aquí el planteo propuesto ya que consideramos nos ofrece una serie de herramientas a partir de las cuales intentaremos ensayar una lectura diferente de los textos de nuestro corpus.

En primer lugar, una lectura desde la categoría de “paradigma” posibilita la puesta en diálogo de textos más allá de ciertas etiquetas preestablecidas o canonizadas. Leer desde el paradigma implica recuperar las relaciones transtextuales que usualmente superan ciertas etiquetas (como por ejemplo la de literatura nacional, o los recortes diacrónicos) y construyen reenvíos en el tiempo y el espacio. Entendemos que reconstruir un paradigma literario implica reconocer operaciones de lectura y escritura, poniendo de manifiesto la trama que se teje entre-textos.

Vemos que esta categoría nos permite obviar las relaciones más superficiales que, en el caso de nuestro corpus, tienen que ver con la lengua y con el hecho de que los autores son mujeres y también contemporáneas. En la medida que posibilita leer tanto las continuidades como las discontinuidades el paradigma nos permite pensar las relaciones más allá de lo contextual.

Exiliada en Francia y Suiza, Mercè Rodoreda escribió toda su obra en lengua catalana. Al referirse a este hecho particular, la misma Rodoreda afirmó que escribir en catalán en el extranjero era como pretender que florecieran flores en el polo norte.

A pesar de que pocas veces se la ha estudiado como una escritora exiliada, lo cierto es que tanto la guerra civil española como el exilio republicano son dos hechos que inevitablemente tendremos en cuenta al leer *La plaça del diamant*. Aparentemente, la novela no tiene nada que ver con el exilio porque su protagonista forma parte de la masa anónima que no se exilió. Sin embargo, el personaje principal está construido desde la representación de la mujer como exiliada interior. Exiliada incluso de sí misma, Natalia pierde hasta su propio nombre transformada por ese otro nombre que, caprichosamente le impone Quimet:

[...] dijo, cuando estemos solos, y todo el mundo esté metido dentro de sus casas y las calles vacías, usted y yo bailaremos un vals de puntas en la Plaza del Diamante... gira que gira, Colometa. Me le miré muy incomodada y le dije que me llamaba Natalia y cuando le dije que me llamaba Natalia se volvió a reír y dijo que yo sólo podía tener un nombre: Colometa. (2001:10-11)

Natalia/Colometa narra en primera persona todos los eventos de su vida desde la noche en que conoce a Quimet. A partir de esa narración se van trazando los vínculos entre lo público y lo privado en tanto realidades históricas. Ninguno de los sucesos precede o excede las experiencias de la protagonista. El mundo se organiza a partir de su percepción, estrechamente vinculada a sus miedos. En un principio la claustrofobia (Natalia se ahoga dentro de su casa, en el palomar, en su cuerpo mismo) la lleva a construir una visión del mundo exterior como espacio de liberación. Luego, en medio de una crisis agorafóbica, sólo encontrará descanso en el pequeño mundo de su reclusión hogareña.

La historia individual, privada, permite instaurar el espacio a través del cual lo colectivo y social se textualiza. La guerra es vista como algo fragmentario desde la perspectiva siempre parcial de la narradora.<sup>1</sup> La Historia puede reconstruirse a partir de una serie de pequeños acontecimientos cotidianos hilvanados por el discurso monocorde de la narradora.

Las narraciones de Riera también se construyen desde la primera persona. De los diecisiete cuentos que incluye el volumen en sólo dos casos no podemos afirmar que el protagonista sea un personaje femenino. Muchas veces, el protagonista coincide con el narrador que es quien, a su vez, está escribiendo la historia.

El texto, dividido en tres partes, está encabezado por dos epígrafes que funcionan como claves de lectura no sólo para los relatos aquí reunidos, sino también para la obra de Riera en conjunto. El primero es un fragmento del poema atribuido a Empédocles<sup>2</sup>:

Jo era a la vegada arbre i ocell,  
al·lot i al·lota, peix mut  
dins la mar.

[Yo era a la vez árbol y pájaro,  
muchacho y muchacha, pez mudo  
dentro del mar]

El segundo epígrafe está firmado con la frase “fragmento nunca escrito de Safo”:

... (“Escolliré per sempre més la teva  
absència, donzella,  
perquè el que de veritat estim  
no és el teu cos,  
ni el record del teu cos  
tan bell sota la lluna;  
el que de veritat estim  
és l’empremta que has deixat  
sobre l’arena”)...

Fragment mai no escrit de Safo.

[Elegiré por siempre tu  
ausencia, doncella,  
porque lo que de verdad estimo  
no es tu cuerpo,  
ni el recuerdo de tu cuerpo  
tan bello bajo la luna;  
lo que de verdad estimo  
es la huella que has dejado  
sobre la arena]

Fragmento nunca escrito de Safo.

172 173

En este fragmento escrito “a la manera de”, se instaure —a partir de la relación intertextual operada por reminiscencia— uno de los motivos o isotopías recurrentes en la obra de Riera: la evocación e invocación del ser amado. Mientras en ésta la búsqueda del objeto amado y perdido es una constante, en Riera es la ausencia misma lo que se constituye en objeto de deseo.

Hemos elegido el primero de los relatos, que a su vez da título al volumen, para un análisis más detenido. El texto se dispone siguiendo una estructura epistolar, como una larga carta que fluctúa entre un estilo elegíaco amoroso y un tono más coloquial y narrativo, especialmente en los momentos en los que se reproducen diálogos. La progresión de una historia-recuerdo organiza el relato de los hechos en retrospectiva hasta volver al momento del presente de la enunciación en el cual el relato se cierra.

Perdona'm. Anava a demanar - te si te'n recordes, pel gust que em diguis que sí, que tot sovint els ulls se t'amaren del blau encisador d'aquella mar nostra, i et perds entre una bafarada de records llunyans i un poc estantissos. (1992:19)

[Perdóname. Iba a preguntarte si te acuerdas, por el gusto de que me digas que sí, que a menudo los ojos se te empapan del azul encantador de aquel mar nuestro, y te pierdes entre una vaharada de recuerdos lejanos y un poco rancieros]

Sin encabezado ni firma, reconocemos que es una voz femenina la que asume la autoría de esta carta. Todo el texto se construye alrededor de un equívoco y recién hacia el final, en las últimas líneas, el lector descubre que el interlocutor de ese mensaje no es un hombre, como se pensó desde un principio, sino otra mujer. Cuando en catalán se emplea el pronombre personal de la primera persona del plural y se dice “nosaltres”, no se marca el género de los integrantes de esa pareja; la revelación surge sólo en el momento en que la escritora/narradora pronuncia el nombre del destinatario de su carta: María.<sup>3</sup>

Al igual que en la *La plaça...* la intimidad del relato queda marcada desde el uso

de la primera persona pero sobre todo por el registro coloquial, cotidiano del lenguaje. Sin embargo, mientras que Natalia narra los hechos como si estos desfilaran delante de sus ojos, como si ella misma fuese una espectadora de su vida, los personajes de Riera se definen por ejercer una fuerte actividad interpretativa sobre aquello que relatan. El lector es interpelado por un yo en un tono casi confesional. Es íntimo aquello que se cuenta y los modos de contarlo: cartas, diarios personales, mensajes.

Carmen Martín Gaité (1993), en un texto sobre el enfoque femenino en la literatura española, señala la ventana como condicionadora de un tipo de mirada: “mirar sin ser visto” y agrega que la diferencia entre el discurso masculino y femenino –si es que existe alguna– radica precisamente en un enfoque particular, en una perspectiva que tiene que ver con la localización. De acuerdo con esto, la mirada femenina quedaría dirigida desde lo íntimo, desde el espacio de lo privado.

Esta oposición entre lo público y lo privado, el adentro y el afuera, es clave para leer los textos propuestos. Tanto en el caso de Rodoreda como en el de Riera, el problema parece centrarse en el hecho de que postulan un modo especial de mirar el mundo, construyendo un modelo basado en una estética de lo mínimo, que lee el mundo desde de lo particular.

La autorrevelación, el autorreconocimiento definen la escritura como vinculada siempre a un deseo, la narración asociada a una falta (en sentido psicoanalítico). Se escribe desde lo íntimo y se narra desde lo individual y privado para reconstruir lo colectivo, lo público. En la relación cuerpo-historia, el cuerpo queda delimitado como el espacio donde se textualiza lo social.

Es esta suerte de *decir oblicuo* sobre el mundo lo que parece definir eso que hemos llamado –al no contar aún con una definición más adecuada– “escritura femenina”. Una escritura que no se define por la mera oposición femenino/masculino y que por tanto, excede una distinción basada tanto en lo genérico como en lo sexual. En ese sentido, para redimensionar una vez más el problema cerramos este texto con el epígrafe de *La plaça del diamant*:

“My Dear, these things are life”.

<sup>1</sup> Jameson (1978) considera que la distinción lacaniana entre los órdenes Imaginario y Simbólico permite dar cuenta de la relación dialéctica existente entre lo privado y lo social o colectivo. Lo que mediatiza esos órdenes es, según el autor, lo Real en tanto la Historia misma.

<sup>2</sup> Las traducciones son nuestras.

<sup>3</sup> En su libro sobre la novela femenina contemporánea, Biruté Cipliauskaitė (1988) se refiere a las novelas de autoras españolas que abordan el amor lésbico como temática y afirma al respecto:

“En las más interesantes, el tono no es de protesta explícita, sino más bien de una implicación lírica, y la experiencia sexual no pocas veces –¿será coincidencia?– va relacionada con la pasión por el mar”. (1988:173)

### Bibliografía

RODORÉDA, M. (1982): *La plaza del diamante*, Barcelona, Pocket Edhasa, 2001.

RIERA, C. (1975): *Te deix, amor, la mar com a penyora*, Barcelona, Planeta, 1992.

MARTÍN GAITE, C. (1993): *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe.

CIPLIAUSKAITĖ, B. (1988): *La novela femenina contemporánea (1970 - 1985) Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.

VALLEJOS, OSCAR (2003): “Paradigmas literarios. Una indagación sobre problemas epistemológicos y ontológicos en literatura” en *El hilo de la fábula*, Vol II/III, Centro de Publicaciones, UNL.