



**Universitat de les
Illes Balears**

Títol: Estratègies narratives i condició de la dona en la narrativa breu inicial d'Antònia Vicens, Montserrat Roig i Maria Antònia Oliver

NOM AUTOR: Maria Antònia Far Pons

DNI AUTOR: 43185946 L

NOM TUTOR: Caterina Mercè Picornell Belenguer

Memòria del Treball de Final de Grau

Estudis de Grau de Llengua i Literatura Catalanes

Paraules clau: Narrativa breu catalana dels anys setanta. Escripura de dones.

de la

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs acadèmic 2012/ 2013

En cas de no autoritzar l'accés públic al TFG, marcau la següent casella:

1. INTRODUCCIÓ

Tota narració ens encamina a fer una distinció entre els esdeveniments que constitueixen la matèria narrativa i la forma en què aquests fets són narrats. El camp d'estudi del nostre treball es centrarà en analitzar les estratègies narratives que intervenen en la construcció de relats. En concret, el nostre estudi, fonamentalment, està enfocat en l'anàlisi del pacte narratiu. Aquest pacte presenta una gran importància ja que, al cap i a la fi, qualsevol text literari comporta la representació d'un acte de comunicació. A més, podem concebre el pacte narratiu com a índex de selecció d'una veu des d'on relatar la història. En aquest sentit, i en el cas dels reculls seleccionats, la narratologia femenina i feminista adquirirà molta importància. Així doncs, també farem referència a la dificultat de les escriptores per trobar una veu, que en la ficció narrativa se centra en la construcció d'un narrador o d'una narradora, en el sentit que la tria d'aquesta instància comporta la construcció d'un relat.

Pel que fa al corpus seleccionat per dur a terme el treball, hem decidit partir de tres reculls de relats breus. En primer lloc, del recull *Banc de fusta*, de l'escriptora mallorquina Antònia Vicens Picornell (Santanyí, 1941), publicat el 1968 a Palma per l'editorial Moll. En segon lloc, hem elegit el recull de contes *Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen*, de Montserrat Roig (Barcelona, 1946- 1991), publicat per primera vegada a Barcelona el 1971 per l'editorial Selecta. Finalment, hem seleccionat el recull de narrativa breu de Maria Antònia Oliver titulat *Coordenades espai-temps per guardar-hi les ensaimades*, publicat a Barcelona el 1975 per l'editorial Pòrtic.¹

Un dels motius pel qual vàrem decidir estudiar el gènere de la narrativa breu està lligat amb la brevetat, un tret característic i identificador del conte. La concreció dóna molt de joc a la narració literària i fa que molts d'aspectes adquireixen importància, com ara el llenguatge, la temporalitat, les veus narratives i la disposició de les formes de reproducció o citació del discurs pronunciat o pensat pels personatges. El conte també és un gènere molt subjecte a les innovacions temàtiques i estètiques de la literatura. A més, els reculls de relats breus seleccionats per dur a terme l'estudi, foren publicats durant la dècada dels anys 70, una data

¹ Cal dir que les referències, de fragments dels contes, que hem incorporat en el discurs analític es corresponen amb la primera edició de cada obra.

que cal relacionar amb el ressorgiment del conte que es va produir, en aquesta mateixa dècada i a la dels anys 80, dins l'àmbit literari català.²

D'altra banda, hem decidit partir del primer recull de contes de cada escriptora perquè el fet que sigui la primera publicació de narrativa breu de cada una d'elles ja suposa un primer vincle o un tret en comú entre els tres reculls. Per tant, ens permet limitar i concretar el corpus a estudiar. A més, en l'anàlisi dels pactes narratius la primera obra hi és determinant ja que suposa la construcció d'una veu narrativa. El fet que els tres reculls datin de la dècada dels 70 també implica poder establir un lligam temporal entre tots tres. De fet, ens permet enllaçar les històries que es relaten amb l'entorn polític i social de l'Espanya del moment, un període convuls marcat pel final del règim franquista. A més, també consideram que les primeres produccions literàries dels escriptors són molt engrescadores perquè, en certa manera, presenten més llibertat d'escriptura que les obres posteriors. És a dir, en el nostre parer, la iniciació en la narrativa que es fa patent en les primeres obres de les autores, ens concedeix l'oportunitat d'assaborir una gran diversitat de temes i de formes i ser testimonis d'un producció inicial que anirà evolucionant al llarg de la trajectòria literària de Vicens, Roig i Oliver.

Un altre factor que ha operat en la segmentació del corpus ha estat el gènere de les escriptores. Hem decidit centrar l'estudi en la narrativa d'autora, perquè, com hem esmentat anteriorment, durant la dècada dels setanta es va produir un gran augment de narradores que pretenien, fonamentalment, tractar la figura de la dona en la societat patriarcal del moment per tal de propiciar-ne l'alliberament.³ Aquest sorgiment destacat d'escriptura de dones fou molt important en el terreny social i cultural.⁴

Respecte a les estratègies narratives, en primer lloc ens centrarem en el pacte narratiu, un recurs que regeix la construcció d'una narració de ficció i que és fonamental en l'enunciació i la recepció del text narrat. Per tant, és un aspecte narratològic imprescindible d'analitzar en els reculls de contes seleccionats. Sullà explica de manera simplificada i clarificadora en què consisteix el pacte narratiu:

² Per a una anàlisi de les evolucions del conte contemporani vegeu els estudis reunits en el volum editat per Vicent Alonso, Assumpció Bernal i Carme Gregori (1998), així com l'estat de la qüestió elaborat per Maria Dasca (2008).

³ Sobre la irrupció destacada, en els anys 70, de dones escriptores vegeu els articles: "El feminisme en la narrativa catalana contemporània" (1987) d'Anne Charlon i "Dones i escriptures: construcció del discurs i legitimitat en la literatura catalana actual" (2008), de Lluïsa Julià.

⁴ Sobre el moviment feminista durant els anys setanta, vegeu les consideracions de Maria Àngels Francés (2010), una crítica a la qual tornarem en parlar de l'obra de Montserrat Roig.

"Quan llegim una narració —conte, novel·la o pel·lícula, és igual— acceptem de manera implícita un contracte: mentre llegirem farem com si tot el que se'ns conta fos cert, farem que ens ho creiem i ens ho prendrem seriosament. [...] Amb la narració establim, doncs, un contracte de ficció que implica atribuir credibilitat a la versió dels fets que dóna el narrador, única font (i, per tant, legítima i veraç) de la informació de la qual arribem a disposar" (1997: 178).

Cal tenir en compte que, en el pacte narratiu, no només hi participa la figura del narrador.⁵ Els altres participants en la comunicació narrativa són: l'autor real i l'autor implícit, el narratori i el lector implícit i el lector representat.⁶

Pel que fa al narrador, i en funció del grau de participació en la història, ens centrarem en distingir si aquest és heterodiegètic o si és homodiegètic. En aquest últim cas, especificarem si és autodiegètic (Genette, 1972: 251-265). També, tindrem en compte la teoria dels nivells narratius de Genette (1972: 238-246) respecte al grau extradiegètic i l'intradiegètic.⁷ A més, cal esmentar que el narrador adreça la narració, de manera més o menys explícita, al narratori. Per tant, també tractarem els narrataris dels contes. La funció del narratori és necessària perquè un text s'articuli com a relat, independentment de si la seva presència és explícita o implícita.⁸ Caldrà diferenciar el narratori de la figura del lector implícit representat i del lector real.

El narrador també és l'encarregat de regular la informació proporcionada al lector. Genette conceptualitza aquesta dosificació i control d'allò que es vol contar amb el terme "focalització" (1972: 203-206).⁹ Seguint la classificació que proporciona (1972: 206- 207), estudiarem si els relats presenten una focalització interna, una focalització zero o una focalització externa. En referència a la focalització interna, especificarem si aquesta és fixa o

⁵ Fernando Cabo i María do Cebreiro Rábade fan referència als participants que intervenen en el pacte narratiu: "Los lectores no están involucrados de modo directo en el acto narrativo protagonizado por el narrador, sino que asisten al conjunto de una construcción literaria en la que un narrador dirige un relato a un destinatario, con posibles menciones adicionales a otro tipo de receptores, y en la que pueden hacerse presentes también otras voces y otras actitudes" (2006: 205).

⁶ Per a més informació sobre les instàncies i els nivells de l'enunciació narrativa, vegeu l'explicació que aporten Cabo i Rábade en el llibre *Manual de Teoría de la literatura* (2006: 205-212).

⁷ Cal recordar que Genette, combinant la relació amb la història amb el nivell en el qual se situa, estableix quatre nivells: "Si l'on définit, en tout récit, le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif (extra- ou intradiégétique) et par sa relation à l'histoire (hétéro- ou homodiégétique), on peut figurer par un tableau à double entrée les quatre types fondamentaux de statut du narrateur: 1) extradiégétique-hétérodiégétique, paradigme: Homère, narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent; 2) extradiégétique-homodiégétique, paradigme: Gil Blas, narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire; 3) intradiégétique-hétérodiégétique, paradigme: Schéhérazade, narratrice au second degré qui raconte des histoires d'où elle est généralement absente; 4) intradiégétique-homodiégétique, paradigme: Ulysse aux Chants IX à XII, narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire" (1972: 255-256).

⁸ "El narratorio no tiene siempre representación textual. No obstante, las formas posibles de hacerse presente el narratorio son muy diversas, desde aplicaciones y elementos deícticos en segunda persona a preguntas sin aparente destino o consideraciones que más o menos patentemente prevean y traten de condicionar las reacciones de un destinatario" (Cabo i Rábade, 2006: 206-207).

⁹ Genette defineix la focalització com a "second mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un point de vue restrictif" (1972: 203).

variable. La focalització, per tant, és un aspecte narratiu molt important. Cabo i Rábade hi fan referència:

"resulta un aspecto esencial de la mediación característica de la diégesis y condiciona tanto la conformación de la historia contada, dependiente de la información accesible al narrador en función de su perspectiva, como la discursividad misma del relato, ya que las técnicas narrativas empleadas y el modo en que se presentan los hechos constituyen la manifestación más relevante de esta mediación" (2006: 200).

D'altra banda, entre els enunciadors amb presència en el relat no només s'ha de tenir en compte la figura del narrador i del narratari, sinó que també cal destacar la participació dels personatges. Així doncs, també hem considerat que és important analitzar les formes de reproducció o citació del discurs pronunciat o pensat dels personatges. Entre els tipus de veus dels personatges, tractarem el discurs directe i l'indirecte. De l'estil directe, tendrem en compte els dos procediments fonamentals d'aquest discurs: el diàleg i el monòleg, i de l'indirecte, també tractarem el discurs indirecte lliure. Aquest aprofundiment en l'anàlisi de les veus dels personatges ens permetrà acostar-nos més directament als seus pensaments i reflexions i ens ajudarà a fixar-nos amb el tipus de distància que hi ha entre la veu del narrador i la dels personatges. En relació al grau de separació entre aquestes dues veus, Cabo i Rábade plantegen que podem trobar formes més conjuntives i formes menys conjuntives.¹⁰ Aquestes formes tenen rellevància en el nostre estudi ja que les primeres s'encaminen cap al registre indirecte i les segones, cap al directe.

Tot i que no sigui l'àmbit d'anàlisi principal del nostre estudi també analitzarem la temporalitat. Seguint les teoritzacions que Genette explica al seu estudi del nivell temporal de la narració (1972: 77- 182), ens basarem en la identificació de les analepsis i les prolepsis.¹¹ Cal esmentar que tant les retrospeccions com les anticipacions, en funció de si la duració dels fets recuperats o anticipats és exterior o interior a la trama, poden ser internes o externes. Per tant, també distingirem si les analepsis o les prolepsis se situen a l'inici o al final de la trama. Pel que fa a la temporalitat lligada amb la duració dels esdeveniments de la història en relació a l'extensió del text que els és concedida, analitzarem les mostres d'acceleració o de desacceleració temporal dels contes.

¹⁰ "Las formas conjuntivas sugieren la presencia de una conjunción discursiva en la que, por así decirlo, se funden el discurso del narrador y el del personaje de modo que los límites entre uno y otro se diluyen. [...] Es característico de estos casos el que no se produzca una desconexión enunciativa como la que se da cuando se citan como discurso directo las palabras de alguien. En cambio, en las formas no conjuntivas, las lindes entre los discursos representando y representado se mantienen de forma estricta, evitando la estilización o el contacto íntimo entre los distintos enunciados" (Cabo i Rábade, 2006: 217).

¹¹ "Désignant par prolepse toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par analepse toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve" (Genette, 1972: 82).

El nostre treball també tindrà en compte el debat sobre l'adequació de la narratologia a l'anàlisi de la literatura de dones. El gènere és una categoria que pot determinar l'escriptura, la lectura i la interpretació d'una obra. Per tant, no és estrany que la teoria feminista hagi tingut relacions profitoses i problemàtiques amb la narratologia. Va ser sobretot després de la publicació d'un article de Susan Lanser (1986) a la revista *Style* on intentava conjuminar dues aproximacions teòriques força allunyades: la crítica feminista i la narratologia, que es va iniciar un debat sobre els possibles lligams entre el gènere i la narratologia.¹² Cal tenir en compte que trobam diversitat respecte al tractament de la narratologia feminista. Page (2003: 44) a l'article "Feminist narratology? Literary and linguistic perspectives in gender and narrativity", exposa les tres principals aproximacions feministes a la narrativa. La primera estudia la narrativa i el gènere que es focalitza en els textos literaris; la segona, revalua els models clàssics de la teoria narrativa considerant-los en relació a la narrativa i al gènere; i la tercera aproximació, més de caràcter lingüístic, examina narratives que traspassen l'àmbit literari.

En el nostre treball, també analitzarem el tipus de representacions de la subjectivitat femenina en els contes i ens plantejarem si es pot donar algun tipus de correlació entre l'escriptura de dones i la forma narrativa. En aquest sentit, veurem com l'ús de l'epístola prendrà una gran rellevància. De fet, molt sovint, tal i com explica Torras, ha esdevingut un recurs d'expressió de les dones: "La veu ha estat monopoli del patriarcat, un instrument de domini damunt les dones que, conseqüentment, s'han vist silenciades i han desenvolupat estratègies alternatives per tal de fer-se sentir" (1995: 68). Com ja ha notat Maria Àngels Francés, a l'article "Fragments i dones: cartes en la narrativa de Montserrat Roig" (2004), aquest motlle genèric que empra sobretot, Montserrat Roig en el recull *Molta roba i poc sabó...*, també cal analitzar-lo respecte al pacte narratiu. De fet, la figura del narratori hi juga un paper fonamental. El tractament de la figura de la dona es troba lligat a la trajectòria literària de les tres escriptores ja que aquestes participaren en l'eclosió dels anys 70 de la narrativa d'autora.

Hem estructurat el treball en tres grans apartats. En el primer farem referència al context històric, cultural, social i literari dels anys setanta i per tant, en el qual s'emmarquen els reculls *Banc de fusta*, *Molta roba i poc sabó...i tan neta que la volen* i *Coordenades espai-*

¹² Els vincles entre feminisme i narratologia ha esdevingut un camp d'estudi molt tractat per la crítica literària. Entre els estudis que se n'han fet, cal destacar els articles: "Per què era convenient que el narrador emmudís? Narratologia i feminisme revisats (1995), de Meri Torras i "Feminist narratology? Literary and linguistic perspectives in gender and narrativity", de Ruth E. Page. També l'obra *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice* (1992), de Susan Lanser.

temps per guardar-hi les ensaimades. En el segon apartat drem a terme una anàlisi narratològica, tractant algunes tècniques narratives com el pacte narratiu, la focalització, les formes de reproducció o citació del discurs pronunciat o pensat pels personatges i la temporalitat. En aquesta part també farem referència a tota la qüestió dels lligams entre narratologia i gènere, centrant-nos sobretot en la possible influència de l'escriptura de dones en les seves formes narratives i en la representació que en fan de la figura de la dona en els seus contes. Aquesta anàlisi de cada recull ens portarà a la darrera secció de l'estudi, a l'anàlisi comparativa de les tres antologies de narrativa breu. Aquest darrer apartat ens permetrà establir semblances i diferències i per tant, realitzar una anàlisi més aprofundida.

2. CONTEXT HISTÒRIC I LITERARI: L'EMERGÈNCIA D'UNA NOVA ESCRITURA FEMENINA

Durant els anys setanta i, en concret, durant la darrera etapa del franquisme, la societat catalana va patir moltes transformacions. Els canvis socials que tingueren lloc, en gran part, foren fruit del que va ocórrer durant la dècada anterior. Des de finals dels anys seixanta (entre els anys 1962 i 1974) es va produir un gran creixement econòmic, resultat de l'activitat industrial —Barcelona va esdevenir una de les ciutats industrials més rellevants d'Europa— i de l'extensió del sector terciari. Aquest desenvolupament del sector serveis es va donar gràcies, sobretot, a l'augment del poder adquisitiu de la població europea, la qual creà una demanda de serveis turístics. El creixement econòmic també va provocar un augment de la població. Així doncs, entre 1950 i 1975 Catalunya va experimentar el creixement demogràfic més important de l'època contemporània.¹³

Gràcies a la prosperitat econòmica dels anys seixanta, va anar augmentant el nivell de vida de totes les classes socials i com a conseqüència es va començar a iniciar una societat de consum. En aquest context, cal destacar l'arribada a Espanya de noves formes de vestir, de noves tendències musicals —pop, rock, etc.— i de formes d'oci vinculades a una societat de masses. Alhora va anar disminuint l'analfabetisme i va augmentar el consum de formes diverses de literatura. De manera que les actituds i la mentalitat de la societat varen anar canviant, sobretot aquelles relacionades amb la valoració de la llibertat individual. En aquest context de lluita per les llibertats fou molt important la petjada del Maig del 68 o Maig

¹³ "Un creixement tan sobtat del volum de població va ser el resultat, primer, de la continuació del corrent immigratori, que des dels seixanta va adquirir una extraordinària magnitud. Entre 1960 i 1975, en tan sols quinze anys, van arribar a Catalunya un milió de persones, sobretot, i com a la dècada dels cinquanta, procedents de l'Espanya meridional" (Molinero i Ysàs, 1999: 75- 76).

francès.¹⁴ Tot i que s'estava gestant una prosperitat social, les joves generacions —i especialment les dones— sentiren la necessitat de distanciar-se del règim, el qual era molt restrictiu davant aquests nous hàbits i pensaments. Respecte a les dones, el franquisme volia que fossin submises i considerava que la seva funció era estar a la casa. Tot i així, en els anys seixanta, es va produir una creixent incorporació de les dones al mercat laboral, encara que cal dir que no tenien capacitat legal de disposar del seu salari perquè estaven sotmeses a pàtria potestat del pare o del marit. D'altra banda, cada vegada arribaven més idees "de fora" gràcies a la revolució dels mitjans de comunicació i al turisme. Per tant, cada cop les pautes del règim franquista eren considerades més opressives. Tot i així, el règim seguia rebutjant qualsevol comportament "nou" i qualsevol cosa acabava per ser considerada antisistema. També cal destacar el sorgiment de la "Nova Cançó", fruit de la voluntat d'uns intèrprets joves d'adaptar a Catalunya el fenomen internacional de la cançó d'autor. L'objectiu era el d'actualitzar la cançó popular en català. De la dècada dels anys seixanta també cal destacar la Llei de Premsa del 1966 que va impulsar Fraga. En principi aquesta llei era una mesura que havia de facilitar la llibertat d'expressió ja que eliminava la censura prèvia, però realment la manipulació informativa era la mateixa de sempre ja que s'imposaven multes i es podien retirar llibres del mercat, com va passar amb *La generació literària* (1971) de Pi de Cabanyes i Graells.

Tornant al paper que tenien les dones dins la societat del moment, és important dir que a l'any 1967, el règim concedí a les dones casades el dret de vot en les eleccions municipals per terços i en les noves eleccions de *procuradores en Corte* de representació familiar que se celebraren per primera vegada aquell any. A més, la participació de les dones va anar acompanyada de l'aparició de les primeres candidates a regidora.

El detriment de la dictadura, que es va començar a evidenciar a partir de la vaga de tramvies del 1959, es va fer notable sobretot durant els inicis de la dècada dels setanta. En aquest context de crisi del règim franquista, alguns sectors de la societat catalana ja iniciaren una lluita per aconseguir la democràcia. Les protestes i mobilitzacions antifranquistes varen prendre força en les diferents generacions i classes socials, tot i el predomini jove i treballador. A més, en el mes de setembre de 1975 varen tenir lloc moltes protestes socials com a conseqüència de les darreres execucions del règim.¹⁵ Aquesta societat mobilitzada

¹⁴ Els esdeveniments succeïts durant la primavera del maig del 68 a França es concreten en una sèrie de vagues estudiantils en nombroses universitats i instituts de París. Aquestes varen anar prenent més força arran de l'intent de l'administració de Charles de Gaulle d'ofegar les vagues mitjançant una major càrrega policíaca. D'aquesta manera es varen estendre a altres territoris francesos i tengueren repercussió a altres països, com Espanya.

¹⁵ Per a més informació sobre la transició de la dictadura franquista a la democràcia, vegeu l'estat de la qüestió de Carme Molinero i Pere Ysàs (1999: 103-108) i de Martí Marín (2006: 334-338).

durant els darrers anys del franquisme, va contribuir de manera decisiva a que no es perpetués el règim un cop mort el dictador.¹⁶

En l'àmbit literari, cal tenir en compte que des del 1966, amb la promulgació de la Llei de Premsa, i sobretot, a partir de la mort de Franco, es va iniciar una certa flexibilitat en la censura. Es varen començar a publicar obres que fins llavors havien estat prohibides. Aquest és el cas d'*Acte de violència* (escrita el 1961 i publicada el 1975), de Manuel de Pedrolo, i de *L'adolescent de sal* (escrita i premiada el 1973 i publicada el 1975), de Biel Mesquida. Així doncs, a partir de la dècada dels anys setanta, va prendre força la renovació estètica i temàtica de la literatura catalana. Tot i que els escriptors que iniciaren la seva trajectòria literària a l'entorn de 1968 varen rebre una educació franquista i per tant, desconeixien la pròpia tradició històrica i literària. De fet, alguns d'ells, al principi, tenien dubtes lingüístics i varen decidir començar a escriure en castellà. Aquest és el cas de Pere Gimferrer (1945), Antoni Serra (1936) i Josep Piera (1947).

Durant l'inici dels anys setanta, alguns escriptors com Porcel, Moix o Janer Manila, varen publicar una gran quantitat d'obres. Per exemple, Janer Manila en dos anys publicà quatre obres: *Han plogut panteres* (1971), *La capitulació* (1971), *El cementiri de les roses* (1972) i *Els alicorns* (1972). També s'incorporaren, al món literari dels setanta, autores com Maria Antònia Oliver amb la novel·la *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* (1972), una obra que, seguint la classificació novel·lística que estableix Àlex Broch, s'insereix dins la categoria de "novel·les del cicle familiar i social". Es tracta de textos que s'articulen entorn d'una estructura familiar i social i que caracteritzen una part de la narrativa de la literatura catalana dels anys setanta. A l'obra esmentada es pot apreciar una gran influència de l'obra de Márquez, *Cien años de soledad* (1967). Montserrat Roig va iniciar la seva producció literària amb el recull de contes *Molta roba i poc sabó...* (1971), premi Víctor Català 1970, i seguidament publicà *Ramona, adéu* (1972), la seva primera novel·la. Aquesta darrera és una obra que reflecteix una evolució paral·lela entre la història de Catalunya i la de les tres protagonistes femenines.¹⁷

¹⁶ "És en el context de la lluita per la democràcia on cal buscar el conjunt de factors sociopolítics que fan possible que un moviment ambiciós i clarament contestatari com el feminisme poguera saltar a la palestra i col·laborar en l'ingent canvi que s'ha produït en la condició de la dona en els últims quaranta anys" (Francés, 2010: 89).

¹⁷ Altres obres destacables d'aquest període són: *Els Lluïsos* (1971), de Jordi Coca; *El pallasso espanyat* (1972), de Llorenç Capellà; *Contes menorquins* (1972), de Pau Faner; *Oferiu flors als rebels que fracassaren* (1973), d'Oriol Pi de Cabanyes; *Faules de mal desar* (1974), de Jaume Cabré; *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975), de Carme Riera i *L'udol del griso al caire de les clavegueres* (1976), de Quim Monzó. Respecte a aquesta darrera obra i a la d'Oriol Pi de Cabanyes, cal dir que també es poden inserir dins un altre grup temàtic de narrativa dels setanta que estableix Broch. En aquest cas, formarien part de les novel·les que giren entorn d'un personatge fugitiu, que s'exilia voluntàriament a la recerca d'una nova societat, d'un nord enllà alliberador de

En aquest context literari dels anys setanta, cal destacar un fenomen que esdevé cabdal respecte a la literatura escrita per dones, es produeix un gran augment de narradores. L'emergència d'obres d'escriptores adquireix una gran importància tant pel que fa a la quantitat com a la diversitat. Així trobam escriptores com Antònia Vicens (Santanyí, 1941), Isabel-Clara Simó (Alcoi, 1943), Montserrat Roig (Barcelona, 1946- 1991), Maria Antònia Oliver (Manacor, 1946) i Carme Riera (Palma, 1948). Aquestes, que aconseguiren un reconeixement destacat del públic, reivindicaven el seu paper com a dones i la seva visibilitat en la societat.¹⁸ De fet, pretenien oferir un punt de vista feminista que propiciés l'alliberament de la dona i tractaven temes que fins aleshores havien restat vedats, com ara el tema del sexe. Respecte a les finalitats d'aquestes escriptores en relació a la condició de la dona, Anne Charlon hi fa referència:

"El propòsit clar de les novel·listes és mostrar que el paper femení ponderat pel nou règim és una estafa: després d'anys de dedicació al marit, la dona és molt sovint abandonada o acaba sense saber qui és, sense altra personalitat que la d'apèndix d'un home. [...] Així, les novel·listes s'apliquen a desvalorar tot el que fa el model femení de la dictadura: les activitats caseres, la maternitat i les conductes de submissió, passivitat i seducció. La vida de mare de família tancada a casa és sempre sinònim d'esclavitud, l'embaràs és viscut gairebé sempre amb angouxa i el part com un dolor inadmissible. [...] La conclusió és clara: la solució es troba en la lluita perquè la societat accepti la llibertat de les dones" (1987: 26).

Aquest fragment ens evidencia l'afany de les escriptores de difondre els seus ideals feministes a través de la seva producció literària. Així doncs, la qüestió de la subjectivitat femenina fou la que articulà moltes obres. De fet, la presència de les dones com a protagonistes de les narracions d'autores com Montserrat Roig, Maria Antònia Oliver i Antònia Vicens fou molt recurrent. En general, aquestes escriptores pretenien fer una crítica social sobre la realitat tradicional de les dones ja que aquestes estaven immerses en una societat patriarcal. Per tant, molt sovint, aquestes protagonistes ens són presentades com a dones oprimides per la societat que intenten retrobar la pròpia identitat i construir la seva individualitat.

També cal tenir en compte l'esforç de les diverses associacions feministes per incidir en la vida política d'una societat en procés de canvi. Amb aquesta finalitat s'organitzen jornades i

totes les seves frustracions personals. Però, aquesta nova vida no permet resoldre les contradiccions del personatge i per tant, en molt de casos, aquest decidirà tornar al seu lloc d'origen. Aquest retorn és degut a un fet històric cabdal, la mort de Franco al 1975. D'aquesta manera es tanca el cicle de la fugida i a més, el retorn pot ser interpretat com una desmitificació del mite del "nord enllà"¹⁷ com una acceptació de la inutilitat d'exiliar-se. Cal destacar que Montserrat Roig també tracta aquesta temàtica a l'obra *El temps de les cireres* (1977).

¹⁸ A part de difondre els ideals feministes a través de les seves obres, les escriptores de la dècada dels setanta també propulsaren la recuperació i la valoració d'escriptores anteriors com Caterina Albert, Aurora Bertrana i Rosa Veleroni. Així, es realitzaren relectures en clau feminista de moltes obres com la de Mercè Rodoreda.

campanyes que, segons Francés: "serveixen de fòrums de debat i coordinació entre els diversos grups, i marquen les fites del període d'eclosió del moviment que abastaria del 1975 al 1979".¹⁹ (2010: 83-84). Destaquen les Jornades Feministes que es celebren pel maig de 1976 a la Universitat de Barcelona.²⁰ Podem dir que aquestes jornades varen assolir un gran ressò. De fet, elevaren el feminisme a discussió política i també, significaren el punt de partida d'un moviment feminista a l'Estat espanyol.²¹

En definitiva, podem afirmar que el compromís de les escriptores dels anys setanta no només es va reflectir amb les seves obres literàries, sinó que també es va canalitzar a través de la celebració de jornades feministes, de les mobilitzacions que varen dur a terme i fins i tot, de la participació d'algunes escriptores en l'àmbit polític. Per exemple, Montserrat Roig es va implicar molt en política i de fet, va ser militant del PSUC²² i Oliver, del PSAN. Per tant, és evident que el feminisme dels anys setanta va molt més enllà del terreny purament literari.

3. EL MÓN NARRATIU D' ANTÒNIA VICENS. *BANC DE FUSTA*

3.1. *Trajectòria literària d'Antònia Vicens*

La infantesa i l'adolescència d'Antònia Vicens i Picornell (Santanyí, 1941) va estar marcada per la manca de contacte amb la literatura. De fet, tal i com explica l'escriptora, només tenia al seu abast lectures místiques i espirituals: "El meu cas és el d'una escriptora que va començar totalment desculturitzada als vint anys. Jo vivia a Santanyí. Allà no hi havia ni una sola biblioteca. L'únic que es podien llegir eren vides de sants i màrtirs. *Morb*, molt de *morb*. A mi m'agradaven les *Moradas* de Santa Teresa. Somiar amb cels i morades, no hi havia res més" (Sastre 1987: 58). Posteriorment, gràcies a Bernat Vidal i Tomàs, apotecari i

¹⁹ Cal afegir que segons Francés "La profusió d'enfocaments feministes, la radicalització de les postures defensades i l'efervescència de manifestacions, jornades i mobilitzacions que s'esdevenen a partir del 1975 tenen conseqüències positives i negatives per a l'evolució del moviment. D'una banda, afavoreixen la visualització de la polèmica i agiten l'opinió pública; de l'altra, la falta de consens i d'una acció unitària resta eficàcia a les seues reivindicacions. De fet, dos dels esdeveniments que marquen la fesomia del nou Estat, les eleccions i la Constitució, deceben les associacions feministes que havien treballat per fer-se sentir" (2010: 89).

²⁰ La celebració d'aquestes jornades, tal i com esmenta Julià "assenyala l'existència d'un context cultural favorable a l'aparició de la literatura escrita per dones" (2008: 9).

²¹ Així, durant els anys següents, varen tenir lloc successives jornades, com les del 1977 al País Valencià i a Euskadi i les de 1978, de nou a Barcelona, que varen contribuir a la consolidació de les diferents tendències. "Però no va ser fins el desembre del 1979, en les II Jornades Estatales de la Mujer, a Granada, que l'aprofundiment teòric sobre el feminisme es manifestà amb tota la seva varietat. Varietat que es traduirà en crisi i encetarà una nova etapa per al moviment d'alliberament de la dona a l'Estat espanyol" (2010: 88).

²²Fent referència al PSUC, Francés explica que: "A Catalunya, el PSUC, dirigit per Gregori López Raimundo, esdevé el nucli essencial dels moviments polítics contra la dictadura. El seu projecte, que des del socialisme preveia l'autonomia catalana en un Estat espanyol federal, va ser assumit per una bona part de la joventut mobilitzada per les llibertats democràtiques" (2010a: 48).

escriptor de Santanyí, va començar a llegir obres d'autors estrangers i d'autors mallorquins com Josep M. Llompart. Aleshores, Vicens es va anar introduint progressivament en els cercles literaris i va escriure alguns textos curts en castellà. Bernat Vidal li va proposar que escrivís en català i al cap d'un parell d'anys, cap a l'any 1962, Antònia Vicens va decidir assistir als cursos de català de l'Obra Cultural Balear. Ella mateixa manifesta aquesta decisió: “vaig decidir anar a Ciutat a estudiar els cursos de català de l'Obra Cultural Balear. Imagina't, a les meves esquenes la gent comentava que jo anava a veure algú en comptes d'estudiar. No entenien perquè necessitava el català, si encara fos l'anglès... deien ells. L'aventura eren aquests cent quilòmetres de camí, sortir de Santanyí” (Sastre 1987: 58). Cal destacar que en aquesta explicació dels motius que la varen empènyer a anar a Palma per adquirir una formació més consolidada en llengua catalana, Vicens deixa entreveure la repercussió que aquesta decisió va tenir en el seu entorn. Es fa patent la incomprensió de la gent del seu poble i la mentalitat tradicional de la societat mallorquina d'aquell moment. Més endavant, tal i com explica, amb l'arribada del turisme, es va posar a treballar com a recepcionista a un hotel de Cala d'Or: “no m'agradava el meu poble, el trobava injust. Per això me'n vaig anar a Cala d'Or a buscar horitzons més amples, per dir-ho d'una manera agradable. Va ser molt pitjor. Això que una dona treballés foravila era poc menys que ser una puta. Però jo sempre he mantingut el cap molt alt, lluitant entre els homes” (Sastre 1987: 58). Cal reflexionar sobre allò que expressa l'escriptora en aquest text atès que constitueix una mostra de la concepció tradicional respecte a la condició de la dona. Així doncs, Antònia Vicens fa patent que en aquell moment no estava ben considerat que una dona anés a treballar i molt manco, fora del seu poble. En aquest fragment, l'escriptora manifesta els seus pensaments respecte a la qüestió del paper de la dona en la societat. De fet, quan diu que seguirà lluitant entre els homes, ens demostra la seva voluntat de defensar la igualtat de gènere. D'altra banda, Antònia Vicens també va fer de venedora de llibres a domicili i de secretària en un despatx d'advocats. Posteriorment va obrir una botiga d'artesanía mallorquina, L'aucell de foc, a Palma, fins que a l'any 2000 es va retirar per dedicar-se totalment a l'escriptura. També ha col·laborat, en algunes ocasions, en premsa als diaris *Avui*, *Diario de Mallorca* i *Diari de Balears*.

Pel que fa a la seva trajectòria literària, Antònia Vicens destaca sobretot per la seva narrativa. Tot i així, no cal oblidar que ha escrit un llibre de poemes titulat *Lovely* (2005). Respecte a les novel·les, Vicens ha escrit *39º a l'ombra* (1968), *Material de fulletó* (1971), *La festa de tots els morts* (1974), *La Santa* (1980), *Quilòmetres de tul per a un petit cadàver* (1982), *Gelat de maduixa* (1984), *Terra Seca* (1987), *Febre alta* (1998), *Quan un home s'enamora* (1998), *Lluny del tren* (2002) i *Ungles perfectes* (2007). L'obra *Terra Seca* ha estat

traduïda a l'alemany i al castellà, i *39° a l'ombra*, a l'alemany. Aquesta darrera novel·la, guanyadora del Premi Sant Jordi de 1967, la va donar a conèixer entre els lectors catalans. *39° a l'ombra*, segons Pilar Arnau, és "un document literari sobre les transformacions socials i econòmiques que el turisme operà sobre Mallorca. L'autora emfasitza l'explotació dels treballadors de l'hostaleria, i la condició de la dona treballadora, la mallorquina d'origen humil, però també la jove immigrant que ha deixat la seva família per necessitat" (1999: 167). L'escriptora també ha tractat altres gèneres, com les memòries —amb col·laboració de Josep Maria Llompart—, en el volum titulat *Vocabulari privat* (1993) i ha conreat la literatura infantil i juvenil amb les obres *L'àngel de la lluna* (1997) i *Massa tímid per lligar* (1998). Finalment, cal destacar la seva producció en la narració de relats breus. Vicens és autora dels reculls de contes *Banc de fusta* (1968) i *Primera comunió* (1980). Val a dir que les narracions d'aquests reculls apareixen recopilades a l'antologia de Vicens titulada *Tots els contes* (2005).²³

3.2. *Banc de fusta*

Respecte al recull de narrativa breu *Banc de fusta* (1968) cal dir que és la primera publicació d'Antònia Vicens. Està compost per quatre narracions.²⁴ De totes quatre, les narracions "El pintor", "El novici" i "El pa dels primers dies" guanyaren el Premi Vida Nova en el concurs literari de Cantonigròs de 1965.

Antònia Vicens explica que en el recull *Banc de fusta* va plasmar les observacions fetes als carrers del seu poble: "de petita vaig somniar ben aviat que era una escriptora, per poder escriure sobre aquelles coses que no m'agradaven: les monges que ens renyaven, el pa negre, la misèria... Per això el meu primer llibre *Banc de fusta*, recull aquestes històries, històries del meu carrer, de la meva vida quotidiana" (Roca, 1999: s.p.). També hi podem trobar reflectides algunes de les experiències viscudes durant el període que va fer feina en el sector turístic, a l'hotel de Cala d'Or. En aquest sentit, també cal fer referència al tema del turisme en la seva obra.²⁵ Alguns estudiosos consideren que aquest tema no és cabdal en l'obra de Vicens. De fet, Maria Muntaner González diu que:

²³ Dels estudis sobre l'autora i la seva obra, cal destacar el de Bernat Vidal al pròleg de la primera edició de *Banc de fusta* (1968), el de Maria Aurèlia Capmany titulat "El difícil art de la prosa i l'aprenentatge d'Antònia Vicens" que prologa l'obra *Primera Comunió* (1980) i l'estudi "La força i la gràcia: la narrativa d'Antònia Vicens" de Gabriel S.T. Sampol que constitueix el pròleg de l'antologia *Tots els contes* (2005).

²⁴ Contes: "El pintor" (pàg. 17-50), "L'espera" (pàg. 51-71), "El novici" (pàg. 72-119) i "El pa dels primers dies" (pàg. 120-148) i un pròleg (pàg. 9-16) de Bernat Vidal i Tomàs.

²⁵ Per a més informació sobre el turisme en l'obra de Vicens, consulteu l'obra de Pilar Arnau (1999: 166-171) *Narrativa i turisme a Mallorca (1968 - 1980)*.

"sovint s'ha parlat d'Antònia Vicens com a membre de l'anomenada *generació dels setanta* o del *boom* de la narrativa mallorquina. Això ha fet que la seva obra s'hagi encasellat sovint rere l'etiqueta de literatura sobre turisme, fins i tot de narrativa-crítica del turisme. Tanmateix, el turisme, si bé és present d'una manera o d'una altra en la majoria de les seves obres, n'és el rerefons. Per damunt el dibuix de la Mallorca del turisme de masses hi ha el gran quadre dels drames personals —el que interessa veritablement l'escriptora" (2008: s.p.).

Estam d'acord amb Muntaner pel que fa a la representativitat del turisme en la producció literària de Vicens. Així doncs, consideram que el tractament de l'arribada del turisme de masses a Mallorca no constitueix un dels eixos principals de l'obra de l'escriptora. De tota manera, és una qüestió que cal analitzar. Podem dir que la presència del turisme a l'obra de Vicens contribueix a representar el trencament dels valors fins aleshores imperants en la societat mallorquina i l'obertura a noves perspectives i a mentalitats més actuals i modernes que ja es donaven en els països europeus més avançats. També podem pensar que Vicens no pretén fer una crítica de l'arribada del turisme a Mallorca, sinó que més aviat, té la voluntat de criticar la manera com els mallorquins hem gestionat aquest turisme.

Cal destacar la llengua que emprava Antònia Vicens ja que és un dels elements que aporten més vitalitat a la seva narrativa. La prosa es caracteritza sobretot per l'ús de dialectalismes i per la brevetat de les frases. D'aquesta manera, en el recull *Banc de fusta* apareix molt de lèxic propi de les illes, com ara els mots: "cucaveles", "acubó", "retxillera" i "escambuixada". Respecte al caràcter breu de les frases, el següent fragment descriptiu n'és un exemple: "El tren fa renou i fum per davall. Una dona grassa, molt carregada, quan va a pujar, els paquets li cauen. El tren comença a caminar. La dona crida com si l'hagués enganxada. Un soldat pega bot del tren, aixeca els bolics i empeny la dona" (1968: 119). En definitiva, ens trobam amb "una llengua natural i rica; són les paraules del seu poble, del seu carrer, com diu ella" (Sampol, 2005: 13). Bernat Vidal, en el pròleg de l'obra *Banc de fusta* també tracta el tema de la llengua a les obres de Vicens: "Intuïtiva i assenyada, amb el llenguatge popular, viu, gràfic del seu carrer [...]El seu estil és planer, directe, dialectal" (1968: 14). L'afany d'emprar un llenguatge tan popular, tan acostat a la parla de la gent del poble es pot considerar una estratègia retòrica de Vicens.

3.2.1. Anàlisi narratològica: el pacte narratiu i la temporalitat

Pel que fa al narrador dels contes, seguint la classificació que estableix Genette (1972: 238-246), podem dir que en tots els relats breus del recull, és extraheterodiegètic. Els següents fragments evidencien aquest narrador que conta la història des de fora i no hi està implicat:

"Na Magdalena abraça el coixí amb avidesa, com si fos En Miquel, igual que els primers dies de casat. La mare debades li havia dit que paràs un llit de matrimoni en lloc de dos d'individuals; ella en va voler dos, perquè ho trobava més polit" (1968: 51-52), "En Rafel, menjant un aixingó de raïm, assegut damunt el portal, havia escoltat aqueixa història i contemplat la mateixa escena diverses vegades. El divertia." (1968: 79). "Ell cada dia l'acompanyava a fer la Visita, i els diumenges anava a missa i fins i tot combregava amb devoció" (1968: 110).

Aquest narrador, a cada conte, adopta el punt vista del protagonista: en el conte "El pintor" el personatge focalitzat és en Jordi; a "L'espera", na Magdalena; en Rafel, en el relat titulat "El novici"; i finalment, na Catalina en "El pa dels primers dies". A més, el narrador no abandona el personatge focalitzat, la qual cosa ens permet parlar de focalització interna fixa. Aquesta focalització és una tècnica narrativa molt útil a l'hora de manifestar els desitjos, els estats d'ànim i els sentiments dels personatges. D'aquesta manera, es produeix una aproximació entre allò narrat i el lector. De fet, en alguns fragments el narrador s'endinsa tant dins la mentalitat i els sentiments dels personatges que el lector pot arribar a percebre que la història és contada pel personatge focalitzat i no pas pel narrador extraheterodiegètic. Aquesta contaminació del discurs del narrador pel discurs del personatge apareix reflectida a través de l'estil indirecte lliure. El següent fragment del conte "L'espera" constitueix una mostra d'aquest endinsament del narrador en els pensaments i reflexions dels personatges focalitzats, que en aquest cas és na Magdalena:

"però no tenia esma d'oferir el seu dolor. Tampoc no acabava de comprendre què passava dins ella. No destriava si la fe de Jesús que li havien donat a costura se li esvaïa sofrint, o si, misteriosament, se li aguditzava. Car, sovint, pels passadissos, empenyent el carretet de la roba bruta, se sorprenia dient: pietat; [...] i sense saber exactament per què, se sentia víctima i culpable no sabia de què (1968: 64).

En aquest fragment, el lector no només es partícip de les reflexions de la protagonista, sinó que també pot apreciar com na Magdalena dubta dels seus propis pensaments.

En els relats de *Banc de fusta*, també hi trobam mostres del gènere epistolar. Antònia Vicens emprà aquesta estratègia narrativa per fer referència a les relacions d'amors impossibles que es comuniquen a distància mitjançant les cartes. Estam parlant de la relació entre en Jordi i na Rosa del conte "El pintor" i la de na Marta i en Rafel del relat "El novici". En el primer conte apareix el següent fragment d'una carta: "Hola, Jordi! ¿Com va el retrat? ¿Quantes poesies m'has dedicades? Hipòcrita! Conec la teva vida. Un fet curiós per a un qui diu que té per lema el poema de Sant Francesc. ¿Què intentaves?..." (1968: 22). Aquest text es correspon amb una carta que escriu na Rosa al seu estimat. Per tant, podem localitzar com a narratori en Jordi ja que el discurs va adreçat a ell. En canvi, en el conte "El novici" hi apareixen dos narrataris ja que tots dos s'envien cartes: "Malgrat tot seguien escrivint-se.

Cartes exaltades d'amor les d'ell, purament amistoses les d'elles" (1968: 116). El següent text és una mostra d'un fragment d'una carta que na Marta envia a en Rafel, per tant el narratori és aquest darrer: "...et trob a faltar Rafel. Aquest poble és petit i pagès, i, quan surt, tothom em mira. Sa soledat d'es meu cor és densa, però vulnerable com la gelatina. [...] No vénguis per ara. Ja t'avisaré quan ho trobi prudent" (1968: 116).

Respecte al discurs dels contes tractats, cal dir que tant podem trobar discurs directe, com discurs indirecte. El discurs directe apareix majoritàriament en forma de diàleg, que arriba a ocupar la major part de la narració a contes com "El novici". El discurs directe, tot i que en menor mesura, també es fa patent mitjançant recursos gràfics, en concret, amb la utilització de cometes o de cursiva. Una mostra d'aquest estil directe és la narració extensa —ocupa sis pàgines del conte "El pintor"— que fa na Rosa a en Jordi sobre el seu passat lligat a la seva vocació religiosa.²⁶ Aquest relat s'inicia amb el següent fragment: "—Creixia amb s'inquietud de fer es bé. Anar-me'n a missions a donar amor als qui no en tenen. [...] Mentrestant, es meus pares m'edificaven el futur segons ses seves aspiracions" (1968: 41-42). El discurs directe també es fa patent amb el monòleg interior del personatge focalitzat (ex.: "-Rafel —es diu—, quina becada que feres! Ja podies veure que no havies nascut per frare. Torna-hi, ara, a ca teva, mèm." (1968: 72). En el conte "El pintor" apareixen moltes mostres de monòleg interior del protagonista alternades amb el discurs del narrador: "En Jordi es grata el nas damunt la punta, allà on hi té un fic. Es demana: —¿Per què l'estim?" (1968: 15); "Cavil·la: —La necessit com a home i com a artista. Un pic, no sé on, vaig llegir que una ànima necessita respirar ànimes semblants. I jo dic que és així. Tots necessitam creure en algú, y que algú cregui en nosaltres" (1968: 18). "—Vertaderament, som idiota" (1968: 26). En aquest cas, el recurs de l'estil directe ens permet adonar-nos de la inseguretat que pateix en Jordi. El monòleg interior implica la desaparició absoluta de la veu del narrador, la qual cosa permet al lector accedir directament al pensament del personatge. Val a dir que a mesura que avança la trajectòria literària de Vicens, aquesta emprerà més el monòleg interior. Podem pensar que aquest augment del monòleg va en paral·lel a l'increment de la complexitat psicològica dels personatges atès que aquest tipus de discurs li permet aprofundir més en la caracterització d'aquests. D'altra banda, el fet que el narrador sigui en tercera persona fa que alguns fragments del relat estiguin articulats a partir del discurs indirecte: "Li deia que els primers dies havia estat molt enfeïnada. [...] Més endavant li deia que l'enyorava i que seguís

²⁶ Cal precisar que el relat que na Rosa fa sobre el seu passat es pot considerar una narració intercalada.

anant a missa" (1968: 115). Però cal destacar, com hem mencionat anteriorment, la tendència a utilitzar l'estil indirecte lliure. De fet, al llarg del recull en podem trobar moltes mostres:

"I que era de bona, l'aigua! Ni freda ni calenta. [...] On s'ha vist mai tanta confiança en tan poc temps! [...] Vaja un jove!" (1968: 54).

"De cop, se sent llunyà, el renou d'una moto, i Na Magdalena se sobresalta. ¿Serà En Miquel? Pessigolles d'inquietud i moltes ganes de menjar cireres. De vegades, la tia li contava casos d'infants que havien nascut amb una marca en el front. Oh, si paria un nin amb una cirera al front! El renou s'acosta. Ja es veu el fanal de llum al cap del carrer, emboirant la fosca. S'acosta. Oh, Miquel!" (1968: 71).

Com hem esmentat anteriorment, aquesta contaminació reiterada del discurs del narrador pel discurs del personatge es pot deure a la voluntat de l'autora d'aproximar la història narrada al lector.

Respecte a l'ordre temporal dels quatre contes és important dir que hi ha un gran nombre d'analepsis externes. És a dir, trobam contínues evocacions d'esdeveniments que han començat i acabat abans del principi de la trama. En alguns contes, aquestes retrospeccions ocupen gairebé tota la narració. Aquest és el cas del relat "L'espera" i "El novici". En aquest darrer trobam una analepsi de gran extensió que explica la joventut del protagonista —com va conèixer i enamorar-se de na Marta i el seu canvi d'actitud. Val a dir que en el conte "El pintor", també és força destacada la presència d'evocacions de d'episodis passats. D'aquesta manera, el narrador empra les analepsis per explicar alguns moments importants del periple vital del protagonista —en Jordi— com ara: quan va conèixer na Rosa —"Damunt el moll, una al·lota seia davant un cavallet. La cabellera lliure, capritxosament moguda per l'oratge. Quan ella va alçar els ulls per mirar-lo, ell va adonar-se que ja l'estimava, Que l'havia estimada sempre. Tampoc no li fou estranya la seva veu" (1968: 22- 23)— i quan es va començar a interessar per l'art, i en concret, per la pintura —"Cercava un motiu per poder viure. I va trobar-lo al final de la carretera. Un home pintava una casa vella i un paller, assegut sobre una pedra, encès de sol. Ell s'hi embadalí. Parlaren de valors i s'hi entusiasmà [...] Però ara, posseït per aquesta nova idea, començà a edificar damunt ella. Primerament comprà tela i pintures" (1968: 30- 31). Podem apreciar que el recurs d'evocar moments del passat de la vida dels personatges, en aquest conte, s'utilitza per fer referència a períodes o a instants feliços que han viscut durant la seva joventut. Aquest ús de les analepsis es pot estendre a altres contes. De fet, en el relat "L'espera" trobam retrospeccions cap al passat quan na Magdalena recorda els moments més feliços viscuts amb el seu home, en Miquel (quan es van conèixer a la platja i els primers dies i mesos de casats). En definitiva, podem dir que la utilització tan reiterada d'analepsis en els relats de *Banc de fusta* es pot deure a la voluntat de crear un efecte nostàlgic en el lector.

D'altra banda cal esmentar que en el darrer conte, "El pa dels primers dies", trobam una prolepsi externa. En aquest cas, el narrador fa referència a un esdeveniment que segurament li ocorrerà a la protagonista el dia següent: "Demà les flors de les pasteres estaran florides, potser. Grogues, liles, blaves, vermelles. L'un i l'altre aniran a dur i a cercar la clau. [...] Altres aniran a queixar-se. Els alemanys tots braus; els anglesos tots betzols. Difícilment, els entendre" (1968: 144). L'ús d'aquesta anticipació d'un futur proper pot respondre a la voluntat del narrador d'emfasitzar la frustració que comporta la rutina laboral de treballar a un hotel.

3.2.2. Personatges: el tractament de la condició de la dona

Els personatges dels contes del recull no són objecte de descripcions minucioses de la seva personalitat. Sobre aquesta escassa caracterització, Pilar Arnau exposa que: "El fet que no apareguin gaire caracteritzats els aporta l'ambivalència pròpia de l'ésser humà, amb les contradiccions i les ambigüitats que li pertocuen, ben allunyats de models i tòpics literaris [...] Els relats presenten un cert to pessimista i trist que indica la impotència de l'ésser humà en una societat que està patint una crisi de valors" (1999: 166). En aquesta afirmació d'Arнау també s'evidencia el tema de la infelicitat i el dolor dels personatges. Podem dir que Vicens retrata personatges infeliços que tenen l'esperança de ser feliços: "m'interessa molt el dolor. El misteri del dolor és, per a mi, el més mal d'entendre, per això els meus personatges mai no són gaire feliços, però creuen en la felicitat i lluiten per ella. Tenen l'esperança que poden ser feliços, però sempre hi ha aquella violació als drets de la seva vida que els ho impedeix" (Roca, 1999: s.p.). La infelicitat és un tret present a personatges com en Jordi, del conte "L'espera". La frustració d'aquest està lligada al fracàs de la seva trajectòria artística i la incomprensió de la seva dona: "En Jordi es fica les ungles dins les mans i estreny les parpelles. Dins el pit, nus de còlera. Sent una ratxa de repulsa i de compassió envers la seva dona; envers ell. Estira els llavis per a parlar, però els acopa sense dir res" (1968: 21). Tot i les adversitats —la mala situació econòmica familiar— en Jordi no abandona la seva dedicació a la pintura perquè és la base de la seva felicitat i vol seguir lluitant per assolir-la.

Molt sovint, els personatges femenins de les narracions de Vicens també apareixen representats com a éssers frustrats. De fet, tal i com explica Gabriel S. T. Sampol, "solen ser rebels contra el món, la societat, la família, la parella... Són heroïnes contestatàries, esposes insatisfetes, persones que senten o voldrien sentir la crida del Senyor. Volen ser lliures. No ho solen aconseguir" (2005: 12). Pel que fa al tractament de la subjectivitat femenina que du a terme Antònia Vicens al llarg de les seves obres cal tenir en compte que es pot percebre una evolució. D'aquesta manera, trobam que en les primeres narracions, les protagonistes estan

molt condicionades i subjectes a la societat patriarcal i per tant, podem dir que apareixen com a éssers empresonats.²⁷

En el recull de contes *Banc de fusta* —obra que s'emmarca a l'inici de la seva producció literària— els personatges femenins apareixen representants, en la majoria de casos, com a éssers submisos. Aquestes es veuen immerses en una societat amb valors patriarcals i molt sovint, la seva finalitat en la vida es redueix al matrimoni i a la maternitat.

Alguns personatges femenins dels contes volen fugir d'aquesta realitat, tot i que la fugida no els garanteix desfer-se de tota aquesta herència. Aquest és el cas de la protagonista, na Catalina, del darrer conte —"El pa dels primers dies"— atès que ens és presentada com una dona que deixa la seva llar familiar i se'n va a fer feina a un hotel amb l'objectiu de poder viure aïllada de l'ambient opressor i monòton del seu poble. Val a dir que en el poble, les pautes de comportament femenines estan completament delimitades i definides i en canvi, en l'ambient turístic són desconegudes. Aquest fet, en algunes ocasions, provoca que les dones que viuen i treballen en el sector turístic, es trobin desemparades. És evident que la figura de na Catalina està lligada a l'impacte que va provocar l'arribada del turisme de masses a Mallorca sobre la societat mallorquina i més concretament en l'itinerari vital i la mentalitat de les dones. Podem dir que en aquest conte, Antònia Vicens té la voluntat de representar la primera generació de dones que va abandonar la llar familiar per a treballar en el sector turístic. Aquesta narració serveix a l'autora per manifestar el malestar de les dones en una societat en crisi que ella conegué perfectament. De fet, trobam algunes semblances entre l'escriptora i la protagonista del conte. Així doncs, totes dues decidiren abandonar el seu poble perquè se sentien incompreses i cohibides i anar a treballar a un hotel. A través d'aquest relat breu, Antònia Vicens aconsegueix transmetre l'angoixa que patien les dones i les dificultats en què es trobaven a l'hora de desenvolupar noves pautes de comportament. Podem dir que es fa patent la crisi de valors tradicionals que començava a experimentar la societat mallorquina. D'altra banda, també cal tenir en compte que na Catalina ens és descrita com una persona que no té experiències ni sentimentals ni sexuals i que no es vol enamorar. Per tant, podem dir que és una dona diferent a les d'aquell moment ja que no vol compartir la seva vida amb cap home. Tanmateix no es podrà deslligar de la societat en què viu. De fet, en un fragment

²⁷ Maria Muntaner González fa referència a l'evolució del tractament de la condició de la dona en la producció literària de Vicens: "en les seves obres posteriors, les dones comencen a tenir força i valentia, i per tant, recobren el poder de decisió. Aquest canvi del paper de la dona s'inicia amb la publicació de *La santa* (1980) atès que se'ns presenta a una protagonista que tria l'home que vol per tenir un fill. Aquest fet és una mostra que la dona no està sotmesa a la voluntat de l'home i que és ella mateixa la que elegeix. També cal destacar *Febre alta* (1998) ja que Antònia Vicens ens presenta tres personatges femenins que fan i desfan, enfront dels tres personatges masculins" (2008: s.p.).

podem comprovar com el fet de no tenir un passat sentimental, la condueix a pensar que no és plenament una dona: "No sabia com consolar-la. Ella no té aquestes experiències. Barboteja paraules. Se sentí poc dona" (1968:134).

En el conte "El novici", Vicens ens presenta una figura femenina, na Marta, que tot i estar sotmesa a l'autoritat del seu pare —"Ahir vespre es meu homo va pegar una galtada a na Marta, privant-la de sortir durant una setmana; tot perquè havia fet una mica tard" (1968: 104)—, és diferent a les altres. Aquesta té molts germans i es veu obligada a ajudar a la seva mare a cuidar-los i a fer les feines de la casa. El protagonista del conte, en Rafel, s'enamora d'ella perquè la troba peculiar —"no era una al·lota com les que havia tractat fins llavors. Cavil·lava, i no sabia veure que tenia de diferent" (1968: 81)— i fins i tot, arriba a pensar que ell és massa poc per na Marta. Aquesta es fa respectar, resa molt i a més, en un moment determinat, diu que està tan enfeïnada amb la casa que no té temps d'estimar a algú. Finalment, decideix fer-se monja. En Rafel està tan emmirallat per ella que canvia d'actitud, es torna més religiós i decideix fer-se frare. Podem interpretar que na Marta és el model de dona que per escapar-se de l'opressió que significa ser dona en una societat patriarcal es lliura al servei de la religió. De fet, és un dels pocs personatges femenins de les obres de Vicens que sent la crida de Déu.

En el conte "El pintor" apareix la representació del model de dona compromesa amb la família a través del personatge de na Bel, casada amb en Jordi. Aquesta està trista perquè el seu home ja no l'estima i no entén el motiu perquè sempre s'ha entregat totalment a ell: "p'entura m'enamorares amb colors. Però t'he estimat dins es fracàs i sa pobresa. I com a esposa, mai no t'he negat res" (1968:19). Fins i tot, decideix arreglar-se un poc més per intentar tornar agradar al seu home, però no funciona: "s'havia posat la brusa més nova i la falda més llampant. Pel carrer havia atret la mirada d'altres homes, però no aconseguia una atenció del seu marit" (1968: 41). També està decebuda amb en Jordi perquè es troben en una mala situació econòmica i aquest no fa res per solucionar-la. Per tant, trobam un model de dona submissa que ho dóna tot pel seu home i que aquest no la correspon: "Sempre he estat beneïta per tu, i mai no m'has fet massa cas" (1968: 33). Aquesta sensació de soledat i d'abandonament que experimenta na Bel, es pot relacionar amb la que sent na Magdalena, la protagonista del conte "L'espera". Aquesta darrera, una jove embarassada, es troba molt tota sola perquè el seu home no li fa cas i pensa que aquest està interessat en altres dones. Llavors, sent una gran impotència i recorda els moments de felicitat viscuts amb en Miquel, quan se sentia estimada i estava il·lusionada: "que l'estimava de molt, En Miquel! Que n'hi donava de felicitat! Ella també procurava correspondre-li en tot. És ver que En Miquel és

caparrut i no li poren fer contrari; idò no n'hi feia. També és massa apassionat; però paciència. S'hi lliurava sempre que la desitjava. I tot anava com una seda" (1968: 61). Val a dir que en aquest fragment es desprèn la idea de la submissió de la dona respecte a l'home, una característica pròpia dels valors d'una societat patriarcal. Podem dir que en Miquel, d'alguna manera trenca amb aquests valors per interessos econòmic quan na Magdalena li diu que ella vol anar a treballar al mateix hotel on ell fa feina: "ell de tot d'una li va moure un escàndol. Les dones a ca seva, i mutis. Però com que guanyar diners és llépol, aviat hi va consentir i se la va emmenar" (1968: 62).

D'altra banda, és important fer referència a un altre personatge femení que apareix en el conte "L'espera", la tia de na Magdalena. Aquesta simbolitza la moral tradicional i l'opressió de les dones en una cultura patriarcal. De fet, s'escandalitza perquè els amos del xalet on treballa prenen el sol nus. També s'indigna quan s'assabenta que viuen junts tot i que no estan casats.

Per concloure, podem dir que el tractament de la condició de la dona en el recull *Banc de fusta* ens deixa entreveure la mentalitat d'Antònia Vicens respecte a aquest tema. Podem pensar que Vicens, mitjançant l'escriptura narrativa, cerca la seva pròpia identitat i intenta realitzar-se com a dona, alliberant-se d'una societat amb valors molt tradicionals. Ella mateixa, en una entrevista, explica la funció que té per a ella l'escriptura: "La necessitat d'escriure em vingué de sobte. Vaig sentir el desig de contar el meu món, l'ambient que m'envoltava. Escriure representa per a mi un acte de llibertat, una lluita en solitari [...] una manera de realitzar-me" (Rosselló 1980, citat a Arnau 1999: 167).

4. EL MÓN NARRATIU DE MONTSERRAT ROIG I FRANSITORRA. *MOLTA ROBA I POC SABÓ... I TAN NETA QUE LA VOLEN*

4.1. Trajectòria literària de Montserrat Roig

La figura de Roig (Barcelona 1946-1991), fou decisiva en la difusió del feminisme en la Catalunya del tardofranquisme i la transició. En la seva obra *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (1991), mostra una gran quantitat de lectures i reflexions sobre el feminisme. Aquesta difusió, també la va dur a terme a través dels llibres *Tiempo de mujer* (1980) i *Mujeres en busca de un nuevo humanismo* (1981) i des de l'àmbit polític. De fet, després de diverses temptatives polítiques, es presentà a les llistes del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) al Congrés de Diputats. Neus Real fa referència a aquesta faceta feminista de l'autora: "en la dècada dels setanta, Montserrat Roig fou una de les veus

que va explicar el món des d'uns ulls de dona. També es va sumar a tota aquella gent que volia transformar-lo, i va procurar fer-ho no sols des de la militància de partit, el feminisme o el periodisme, sinó també des de la literatura" (2004: 89).

Pel que fa a la seva trajectòria literària, Montserrat Roig es va donar a conèixer el 1970 amb el recull de contes *Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen*. Aquest primer recull de narracions inaugurava un cicle que va continuar amb tres novel·les: *Ramona, adéu* (1972), *El temps de les cireres* (1977, Premi Sant Jordi 1976) i *L'hora violeta* (1980). Cal destacar que aquestes quatre obres estan relacionades entre elles per les protagonistes (membres de tres generacions de les famílies Ventura-Claret i Miralpeix). La publicació el 1982 de *L'òpera quotidiana* —novel·la protagonitzada encara parcialment per una Miralpeix— marca la transició cap a altres vies temàtiques i formals, cap a una nova etapa narrativa. Posteriorment Roig va publicar la novel·la *La veu melodiós* (1987) i els contes d' *El cant de la joventut* (1989).

De la seva aportació periodística cal destacar *Els catalans als camps nazis* (1977) —un llibre documental que aporta dades inèdites sobre l'Holocaust i que és guardonat amb el premi de la Crítica Serra d'Or (1978)—, *L'agulla daurada* (1986) —un ampli reportatge sobre el setge de Leningrad durant la Segona Guerra Mundial i premi Nacional de Literatura Catalana (1986)—, i el recull de cròniques *Un pensament de sal, un pessic de pebre*, publicat pòstumament el 1992.²⁸

4.2. *Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen*

Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen (1971), el primer recull de contes que publica Montserrat Roig, guanya el premi Víctor Català el 1970. Està format per tretze relats.²⁹ En una entrevista que Maria Aurèlia Capmany va fer a Montserrat Roig, aquesta

²⁸ Dels estudis sobre l'autora i la seva obra, cal destacar l'article de Maria Àngels Francés Díez, "La llengua sóc jo: identitat nacional i de gènere en Montserrat Roig" (2010), el de Neus Real titulat "Montserrat Roig. El cicle narratiu dels anys setanta" (2004) i el de Meri Torras, "Montserrat Roig i les veus que no se senten" (1994).

²⁹ Els contes són: "Breu història sentimental d'una madama Bovary nascuda a Gràcia i educada segons els nostres millors principis i tradicions" (p. 9-38), "Na Patrícia Miralpeix, una pigmaliona desagraïda" (p. 39-46), "De com una criada de l'eixample intenta d'escarxofar-se a la nostra estimada Barcelona" (p. 47-62), "El groc o rondalla biogràfica de la senyora Adela Torres" (p. 63-80), "Una de les innombrables passejades que la Mundeta féu, quan era jove, per Barcelona" (p. 81-90), "Monòlegs d'una parella barcelonina que entreté les nits com Déu mana" (p. 91-96), "Dues mitges taronges i el suplici de Tàntal" (p. 97-104), "Silueta d'una vida exemplar" (p. 105-116), "Els misteris del districte cinquè (De com el lladre i assassí Perot Andreu ens conta la seva vida i miracles)" (p. 117-132), "En Jordi Soteres reclama l'ajut de Maciste" (p. 133-150), "Ramona Ventura és convidada en un tec de germanor i admira com els lletraferits de l'any de la fam es fan la llesca mútuament" (p. 151-168), "De com s'inicia l'educació sentimental de la Mundeta Claret" (p. 169-178) i "Recordatori elegíac d'unes enyorades decrepituds" (p. 179-186).

darrera fa referència al recull *Molta roba i poc sabó...* a partir de l'explicació del moment en què es va començar a interessar per l'escriptura:

"Com que pràcticament no anàvem a classe, perquè només anàvem a les classes d'en Riquer, de l'Antoni Vilanova, d'en Bleuca, d'en Rico, etc., em passava moltes hores sense anar a classe, moltíssimes hores. Jo seia al bar i escrivia el que sentia. Llavors va néixer un dels primers contes que surt a *Molta roba i poc sabó*. En aquell moment ja tenia moltes ganes d'escriure" (1992[1991]: 6).

En la seva producció, Montserrat Roig constantment fa referència a esdeveniments històrics ocorreguts a Barcelona entre la dècada dels noranta del segle XIX i la dels setanta del XX. Sobretot, representa alguns dels fets culturals, polítics i socials que varen tenir lloc durant el període del franquisme. A més, en la seva narrativa es pot apreciar com l'escriptora emfasitza alguns fets històrics en detriment dels altres. Aquest és el cas, per exemple, de la guerra a *Ramona, adéu*, i els assassinats de Grimau i Puig Antich a *El temps de les cireres*. Podem pensar, per tant, que Roig du a terme aquesta selecció a partir dels seus referents ideològics. D'altra banda, no cal oblidar que la representació de determinats esdeveniments socials, polítics i culturals en la seva producció literària, en general, constitueix el marc del conjunt de les seves obres. De fet, podem dir que, en realitat, és el rerefons d'altres qüestions que tenen més importància en la narrativa de Roig, com és el cas del tractament de la condició de la dona.

En el recull *Molta roba i poc sabó...* es fan constants referències literàries, musicals, culturals i històriques. Així doncs, en el conte "De com una criada de l'eixample intenta d'escarxofar-se a la nostra estimada Barcelona" trobam mencions a la música dels anys seixanta i setanta: "Jo tenia tota la paret coberta amb fotografies dels cantants que m'agradaven més. Primer foren els Cinco Latinos, el Lucho Gatica, en Ramon Calduch, en José Gaurdiola i, sobretot, el Dúo Dinámico [...] Quan vaig aprendre a parlar en català, bastant anys després, m'agradava escoltar en Joan Manuel Serrat" (1971: 79). En el relat "El groc o rondalla biogràfica de la senyora Adela Torres" s'esmenten algunes pel·lícules i actors dels anys cinquanta:

"recordo El desfile del amor, que feien en Maurici Chevalier i la Jeanette Mc Donald, o El ángel de la calle [...] Però res com Amanecer, en què les passions esdevenen bogeria [...] Com recordo ara tots aquells actors i aquelles estrelles que se m'apareixien tantes i tantes nits! En Rodolfo Valentino, en Ramon Navarro, Conrad Nagel..., la Greta Garbo, la Janet Gaynor, la Laura La Plante, la Renée Sdorés..." (1971: 69- 70).

També podem trobar referències a conflictes bèl·lics, com la Guerra del Vietnam (1954-1975) en el següent fragment del conte "En Jordi Soteres reclama l'ajut de Maciste": "A Nha Trang han assassinat a sang freda cent seixanta vietnamites. El general Abrams es disputa

amb els green bareets els cadàvers [...] La guerra del Vietnam, si continua amb aquest pas, es convertirà en el gra de pus que adornarà el rostre limfàtic de la civilització occidental" (1971: 143-144).

En el relat "Breu història sentimental d'una madama Bovary barcelonina nascuda a Gràcia i educada segons els nostres millors principis i tradicions" també es fa referència a temes històrics com la inauguració del tramvia elèctric, la bomba anarquista al Liceu el 1893 —"les otomanes dels salons de descans començaren d'omplir-se amb ferits que gemegaven [...] i recordo haver acabat als braços d'en Francisco Ventura que m'explicà que l'explosió havia estat cosa dels anarquistes" (1971: 22-23)—, la crisi colonial —"tothom parla que els últims reductes de les esquadres espanyoles han quedat destruïts a Santiago de Cuba i a Cavite" (1971: 28)— i la Setmana Tràgica —"A causa de les bullangues de la Setmana tràgica, així anomenen els dies del desastre de juliol, han estat tancats tots els teatres" (1971: 36). Cal tenir en compte que aquesta menció que la protagonista, la Mundeta, fa de la Setmana Tràgica és el resultat d'informacions contradictòries que reproduïx sense interpretar-les.

Un altre aspecte destacat de les narracions de *Molta roba i poc sabó...* és la manifestació del que Lodge (1998 [1992]) ha anomenat "autor intrús". Així doncs, en el discurs d'alguns relats la imatge de l'autora és representada dins el text com a tal. Podem pensar que aquesta recurs forma part d'una estratègia irònica de Roig. Per exemple, en el primer conte "Breu història sentimental d'una madama Bovary barcelonina nascuda a Gràcia i educada segons els nostres millors principis i tradicions", després de la descripció de les flors que hi havia devora la caixa de morts de l'enterrament de la Mundeta, trobam el següent text entre parèntesi: "aquí, l'autora es permet de suggerir uns colors més vius i llampants per a aquestes corones: potser vermells i grocs" (1971: 18). En aquest mateix conte trobam un altre cas, en el qual l'autora dóna una indicació als lectors: "d'aquí deixem que el lector faci les comparacions que calgui" (1971: 24).

La incorporació del gènere epistolar en els contes del recull seleccionat constitueix una altra important estratègia narrativa de Montserrat Roig. Cal tenir en compte, tal i com esmenta Maria Àngels Francés Díez que "les cartes s'hi mostren, segons la història de la literatura, com el vehicle idoni usat per les dones per a expressar els seus pensaments i sentiments més íntims" (2004: 377). És a dir, que en la tradició literària, molt sovint, el gènere epistolar ha estat atribuït a la subjectivitat femenina.

En l'obra de Roig també podem parlar d'un vincle entre gènere epistolar i subjectivitat femenina. D'aquesta manera, molt sovint, les cartes que apareixen en algun conte de *Molta*

roba i poc sabó... estan escrites per personatges femenins. Aquest no és el cas de la carta del segon conte ja que està escrita per un home. És important destacar que tot els discurs narratiu del relat apareix formulat en forma epistolar. Sabem que un personatge anomenat Esteve Miràngels escriu la carta ja que al final d'aquesta apareix el seu nom. També podem percebre que es dirigeix a un narratori al qual anomena Pere per la fórmula inicial de l'epístola —"Estimat Pere:"— i perquè al llarg del discurs s'adreça a ell. En els següents fragments es pot apreciar com el narrador, fins i tot, fa referència a les possibles reaccions del destinatari i als seus pensaments: "Segurament et preguntaràs com és que em despenjo de sobte per escriure't una carta" (1971: 41), "Tens tota la raó de pensar que sóc un insubstancial. I tens tot el dret de pensar-ho. [...] i veig com les teves espatlles es decanten una mica cap endavant sota la immensa càrrega expiatòria. [...] No, no t'espantis, no tinc pas la idea de consumir la cosa amb un assassinat" (1971: 42).

L'ús de l'epístola com a estratègia literària en el recull de contes analitzat pot respondre a diverses finalitats. Podem dir que Roig emprà la carta per seduir al lector, per atreure la seva mirada i revelar-li intensos móns interiors dels personatges. També podem pensar que esdevenen un mitjà per crear un efecte de col·loquialitat en els seus textos. Els personatges que escriuen les cartes empen un discurs molt pròxim al llenguatge conversacional. Per exemple, Mundeta Jover, la protagonista del conte "Breu història sentimental d'una madama Bovary barcelonina nascuda a Gràcia i educada segons els nostres millors principis i tradicions", en les cartes que escriu a la seva amiga Tereseta, té una tendència al diminutiu i a la prosa afectiva. Aquestes dues característiques són pròpies del llenguatge col·loquial. També podem pensar que les cartes que escriu la Mundeta van més enllà del simple relat de la seva vida a una amiga. D'alguna manera exerceixen una funció "terapèutica" o "catàrtica" en la protagonista. Aquest cas ens permet reflectir i fer referència a un altre ús de l'epístola en l'obra de Roig. Així doncs, molt sovint, les cartes, permeten a les seves narradores a trobar la seva identitat, tal i com esmenta Francés en el següent text: "aquestes serveixen com espai on personalitats fragmentàries intenten retrobar un jo unitari i integrat" (2004: 386).

4.2.1. Anàlisi narratològica: el pacte narratiu i la temporalitat

En el primer conte del recull *Molta roba i poc sabó...* les formes d'enunciació narratives adquireixen una gran rellevància. El discurs s'inicia amb una veu narrativa en tercera persona que fa una reflexió abstracta sobre la fi de l'existència a partir de la següent afirmació: "Així morí la Mundeta, l'àvia de la Mona i la mare de la Ramona" (1971: 13). Aquesta primera veu es pot identificar amb un narrador extraheterodiegètic atès que en tercera persona fa una

reflexió de des fora de la història del relat. A continuació i al llarg del conte s'intercalen dues altres formes d'enunciació narrativa que es corresponen amb dos temps narratius diferents. La segona veu narrativa es troba codificada en diverses cartes que la protagonista, la Mundeta Jover, escriu a la seva amiga Tereseta. En aquest cas, per tant, podem parlar d'una narrador autodiegètic. La veu de la morta li explica a la seva amiga alguns dels episodis més destacats de la seva vida: la seva etapa escolar, la seva primera anada al Liceu el dia de la bomba anarquista de 1893, la inauguració del tramvia elèctric, el prometatge, el casament i el viatge a París amb en Francisco Ventura i el naixement de la seva filla. Aquesta segona veu s'intercala, sense cap marca textual de transició, amb la tercera veu narrativa, un narrador extraheterodiegètic que divaga sobre l'enterrament de Mundeta en el cementiri de la Corts de Barcelona.

Pel que fa a la resta de narradors del recull, podem dir que gairebé tots són autodiegètics. És a dir, els narradors dels contes —com ara, el relat "El groc o rondalla biogràfica de la senyora Adela Torres"— es corresponen amb el protagonista de cada relat. D'altra banda, "Ramona Ventura és convidada en un tec de germanor i admira com els lletraferits de l'any de la fam es fan la llesca mútuament" i "De com s'inicia l'educació sentimental de la Mundeta Claret" tenen un narrador extraheterodiegètic.

Dels altres participants que intervenen en el pacte narratiu, en el recull *Molta roba i poc sabó...*, trobam la figura del narratori. En el conte "De com una criada de l'eixample intenta d'escarxofar-se a la nostra estimada Barcelona" percebem com la narradora, en alguns moments del relat, a través d'algunes expressions, es dirigeix a un personatge en segona persona singular: "Doncs, sí, senyor, sóc d'un poble.." (1971: 73), "I veurà, no m'agrada trobar-me les coses..." (1971: 77). El fragment final del conte ens pot fer pensar que aquest narratori s'identifica amb un home que està amb ella al llit: "Escolti, ¿vol dir que la seva senyora no tornarà abans d'hora? (1971: 84). Cal destacar la presència d'aquest participant en l'acte de comunicació en el conte "Una de les innombrables passejades que la Mundeta Claret féu, quan era jove, per Barcelona" ja que podem identificar dos narrataris. Al principi del relat la narradora es dirigeix a un personatge femení, n'Anna —Sí, Anna, sí. [...] No, no, Anna, no em posaré pas proustiana, vine, escolta'm..." (1971: 83), "No, no, no te'n vagis al costat de l'Enric, tu ets la meva amiga, no? ¿Vols que et digui una cosa, en secret? Apa, ximpleta, promet-me que no ho diràs a ningú de ningú" (1971: 84)— i al final a un personatge masculí, en Jordi —"No, no t'empipis, Jordi. [...] El que et passa a tu, prou que ho sé, és que t'agradaria ser d'aquests que van al Boccaccio cada nit... [...] Jordi, he fotut llibres aquesta tarda, i demà hi tornaré. Dius que no me'ls llegiré? Ets un fill de puta!" (1971: 87). Cal destacar que gairebé

durant tot el relat, la narradora té en compte els narrataris i per tant, en el seu discurs constantment es dirigeix a ells. Podem dir que la destacada presència d'aquest participant en el pacte narratiu influeix de manera decisiva en l'articulació del relat.

La focalització predominant dels relats és la interna fixa. En alguns contes podem trobar altres tipus de focalització. Per exemple, en el primer relat, quan el narrador en tercera persona descriu l'enterrament de la protagonista, podem parlar d'una focalització externa atès que el narrador es limita a contar allò que podria veure un observador present al lloc dels fets. Podem pensar que aquesta focalització externa és el resultat del caràcter descriptiu de la narració del funeral de la Mundeta. El següent fragment exemplifica aquesta focalització:

"La paret que volta el cementiri per la part de dintre és tota recoberta de nínxols. Aquestes concavitats són totes iguals, tenen la mateixa superfície, exactes dimensions, idèntics colors. Construïdes amb pedra calcària i revestides amb un uniforme to sepulcral, l'única cosa que varia és la paret forana que tanca definitivament l'habitacle. En alguns nínxols no hi ha absolutament res, fora d'una làpida blanca, llisa, plana, del tot nua" (1971: 33).

Respecte a les formes de reproducció del discurs pensat pels personatges, en el recull analitzat, el discurs directe presenta més rellevància que l'indirecte. De discurs indirecte en trobam algunes mostres. Per exemple, en el conte "De com una criada de l'eixample intenta d'escarxofar-se a la nostra estimada Barcelona", la narradora i protagonista incorpora al seu propi discurs mencions als actes de parla d'altres personatges que apareixen en el relat, en forma de sumari diegètic com el seu pare —"el pare deia que no la podíem esgotar massa"— i la Mundeta —"em deia que anés amb compte...".

Pel que fa al discurs directe, en general, aquest apareix formulat en diàlegs entre els personatges. Els contes que presenten més mostres de diàleg són "En Jordi Soteres reclama l'ajut de Maciste" —en aquest cas, ocupa quasi la totalitat del relat—, "Ramona Ventura és convidada en un tec de germanor i admira com els lletraferits de l'any de la fam es fan la llesca mútuament" i "De com s'inicia l'educació sentimental de la Mundeta Claret". A més, el diàleg apareix indicat amb un guió al principi. Però els fragments escrits en castellà, a part de guió, també apareixen representats en cursiva: "*Este hijo de la gran puta nos va a joder a todos. O me muero de hambre en este pueblo o nos largamos pa otra parte*" (1971: 76). També podem trobar alguna mostra de monòleg interior que apareix indicat en cursiva: "*En Jordi?. Deixar-lo per aquest? No, això mai de la vida. Voldria morir-me de tota manera. Desaparèixer*" (1971: 174). Finalment, cal no oblidar que hi ha fragments de discurs directe indicats en cursiva, entre cometes, o entre guions. Un exemple és el discurs que fa un personatge, Abad, al conte "Ramona Ventura és convidada en un tec de germanor i admira com els lletraferits de l'any de la fam es fan la llesca mútuament" i que apareix entre cometes:

"...però la Paraula continuarà brollant de les deus de la terra, de les nostres muntanyes [...]" (1971: 165).

Pel que fa a l'ordre temporal de les narracions de *Molta roba i poc sabó...*, el recurs més emprat és la retrospecció cap al passat. Fins i tot, en alguns casos, les analepsis externes ocupen gairebé tot un relat. Aquest és el cas del conte "De com una criada de l'eixample intenta d'escarxofar-se a la nostra estimada Barcelona". Així doncs, en aquest conte la protagonista evoca constantment alguns episodis de la seva vida: la seva infància a Còrdova —"A les set del vespre tornàvem a casa i aleshores ajudava la mare a fer el sopar. Abans anava a rentar la roba a la font" (1971: 74)—, quan la seva família es va veure obligada a emigrar a Barcelona per qüestions econòmiques i laborals —"Però el segon any les coses començaren d'anar molt fluixes per a casa. Un dia, el pare arribà i va seure sense dir res..." (1971: 76)—, els primers anys que va viure a Barcelona —"Barcelona em va semblar un poble enorme [...] Jo em vaig col·locar per servir a casa d'uns senyors que vivien al carrer Mallorca cantonada Aribau" (1971: 76-77)—, quan va conèixer el Candil —"El Candil feia de dependent a ca l'adroguer de la cantonada [...] Així que em veié es va posar a fer-me la garagara..." (1971: 81)— i quan va quedar embarassada d'ell i va avortar. En el conte "El groc o rondalla biogràfica de la senyora Adela Torres" també trobam un gran nombre d'analepsis externes i en el conte "Silueta d'una vida exemplar", l'analepsi externa que apareix en el final permet a la protagonista contar que durant un estiu va dur a terme una acció pecaminosa.

Tot i que les analepsis siguin abundants, també podem trobar alguns casos de prolepsis externes. La narració de moments futurs, sol ser usada per reflectir desitjos dels personatges o fets que s'imaginen que passaran. En el conte "Silueta d'una vida exemplar" la prolepsi és utilitzada per manifestar un desig de la protagonista: "Sí, seria santa. Una santa submissa i callada. Una santa que venceria les febleses mundanes [...] Abandonaria les misèries d'aquest món" (1971: 112-113). En el conte "En Jordi Soteres reclama l'ajut de Maciste" trobam moltes prolepsis referides a situacions possibles que s'imagina el protagonista: "quan vindran ells riurem una estona. Ens fotrem dels qui encara viuen a casa seva. En Rafa ens parlarà de com la seva mare plorava..." (1971: 138). Finalment, trobam una altra enunciació d'allò que podria ocórrer en el darrer fragment del conte "Ramona Ventura és convidada en un tec de germanor i admira com els lletraferits de l'any de la fam es fan la llesca mútuament". El narrador s'imagina allò que faran els personatges del relat després de l'àpat: "aquelles ànimes messelles s'arraulirien, en envesprir, a les seves llars, al seu món absent de follia. Flora Verdura abandonaria a la cambra de bany l'aire de reina jocfloresca" (1971: 167).

Respecte a la duració dels esdeveniments de les històries del recull, les acceleracions temporals tenen un paper molt important. En el segon conte en trobam moltes ja que en quatre pàgines, el protagonista, Esteve Miràngles, resumeix la seva vida matrimonial. Cal dir que aquestes nombre destacat d'acceleracions pot estar relacionat amb el fet que la trama s'articuli en forma de carta atès que aquest recurs permet condensar informació en poc espai.

Així doncs, el resum i les el·lipsis seran molt presents en els relats. Les omissions de probables esdeveniments de la història solen aparèixer explicitades mitjançant expressions temporals, com les següents: "al cap de tres mesos rodons ja érem a Barcelona" ("De com una criada de l'eixample intenta d'escarxofar-se a la nostra estimada Barcelona"); "al cap de tres dies, passà una setmana" ("El groc o rondalla biogràfica de la senyora Adela Torres").

Finalment, respecte a la temporalitat, cal destacar el conte "Breu història sentimental d'una madama Bovary barcelonina nascuda a Gràcia i educada segons els nostres millors principis i tradicions". La trama d'aquest conte es desenvolupa mitjançant un doble moviment que va del present al passat i del passat al present. El temps present s'identifica amb el temps que passa entre el moment de la mort del personatge fins que la família i els coneguts abandonen el cementiri i tornen a casa i el temps passat amb la narració de la vida de la protagonista. Trobam un gran nombre d'analepsis quan es relata la cerimònia de l'enterrament de la Mundeta. Però també en trobam en les cartes de Mundeta: "Ahir, celebrarem el meu aniversari [...] En Francisco em va dur a dinar a *Casa Justin...*" (1971: 30). Un altre aspecte sobre la temporalitat que cal destacar d'aquest conte són les acceleracions i les desacceleracions. D'aquesta manera, en trets generals podem dir que les primeres són més característiques del discurs sobre la vida de la Mundeta, i les segones, són més presents en la descripció del ritual de l'enterrament de la protagonista. Tot i així, cal destacar que en un fragment que es correspon a la narració que fa la Mundeta de la seva vida, trobam un clar exemple de desacceleració. Es tracta de la descripció del balcó del nou pis del carrer Còrsega que ocupa mitja pàgina:

"Ja no vivim a Gràcia. Ens hem traslladat a un pis del carrer de Còrsega entre el passeig de Gràcia i Claris. Quin bé de Déu de sol m'entra pel balcó! La nostra casa té tres pisos d'alçada i nosaltres ocupem el principal. Tots els balcons que són quatre i s'aboquen al carrer, els tinc plens de plantes: clavells, geranis, hortènsies, corretjoles..., amb una cadenera, dos canaris i un periquito de color verd que em crida: "Ramona, vine". Hi ha dues botigues a peu pla i, al mig, la portalada gran. La nostra casa, com em sembla que ja t'he dit, és a la part solana, i m'estaria tot el dia sense fer res al balcó" (1971: 33).

Fent referència a la combinació entre dos períodes de temps, Maria Àngels Francés Díez en fa una interpretació molt interessant:

"Sovint, els fragments que es juxtaposen coincideixen temàticament i serveixen per ressaltar l' abans i el després: l'educació de Ramona a l'escola de monges, quan somiava mirant els núvols passar per la finestra mentre el padre els recitava la lliçó, es manifesta després en l'embolcallament del seu cadàver en l'hàbit de la Mare de Déu del Carme; els colors de la nina que el papà li duu de Siurana contrasten macabrament amb els de les corones mortuòries; la joia per l'ingrés en la societat de l'època amb la seua primera nit al Liceu amb les" (2004: 382).

És a dir, Francés Díez explica que es poden establir correspondències en l'estructura dual del relat, marcada per la vida i la mort de la Mundeta.

4.2.2. Personatges: el tractament de la condició de la dona

Tal i com explica Neus Real, és evident que el gènere és: "l'autèntica base del microcosmos narratiu de Roig: el gènere, entès com a construcció cultural del sexe. [...] Uns textos que esdevenen, d'aquesta manera, un procés de restauració del femení a la posició de subjecte a partir de la comprensió —de l'exposició narrativa, de fet— de la tradicional entitat objectual que li ha estat conferida tant en la societat com en la creació literària" (2004: 80). Per tant, Roig es centra en fer referència a l'estatus problemàtic del gènere i a la difícil constitució d'un espai subjectiu femení en la cultura patriarcal de en la dècada dels setanta.

És important fer referència a algunes representacions de la subjectivitat femenina de determinats contes del recull *Molta roba i poc sabó...* Així doncs, cal esmentar el segon conte, "Na Patrícia Miralpeix, una pigmaliona desagraïda", ja que coneixem la personalitat d'un personatge femení, la Patrícia, des d'un punt de vista masculí (el narrador és el seu marit). Aquest reflexiona sobre els motius que han provocat que la relació amb la seva dona vagi malament, cerca les raons que poden explicar la incompatibilitat entre ells dos. També es planteja si ell és el culpable de la personalitat de la Patrícia: "En molts aspectes m'he comportat com calia, educant-la, iniciant-la i perfeccionant-la d'acord amb les circumstàncies ambientals" (1971: 43). En aquest fragment, es pot apreciar l'estat de la dona respecte a l'home, un estat caracteritzat per la submissió total a l'autoritat masculina. De fet, es desprèn la idea que el protagonista és l'encarregat de construir la identitat de la Patrícia. D'altra banda, també és interessant comentar el següent fragment del conte "De com una criada de l'eixample intenta d'escarxofar-se a la nostra estimada Barcelona":

"Jo em vaig col·locar per servir a casa d'uns senyors que vivien al carrer de Mallorca cantonada Aribau. Tenien un xicot d'uns divuit anys que sempre em deia que si jo era una alineada i una prole-no-sé-què, que els seus pares m'explotaven i que jo era una fava perquè podia anar a treballar a una fàbrica i m'adonaria de moltes coses en lloc d'anar pel món amb una bena als ulls" (1971: 77).

En aquest text podem observar que un subjecte masculí d'una família benestant veu la professió de serventa com un treball alienador. Podem percebre la reivindicació d'un canvi de paradigma de la condició de la dona: aquesta no ha d'estar reclosa en una casa fent les feines domèstiques sinó que ha de fer un altre tipus de feina que li proporcioni una autorealització, com ara anar a treballar a una fàbrica. Al mateix temps, el discurs pronunciat pel jovenet es pot entendre com un enunciat irònic ja que aquest predica sobre l'alineació proletària quan en realitat és un "nin de papà" a qui li fan totes les feines. En aquest mateix conte, també cal destacar el consell que un personatge femení, la Mundeta, li dóna a la protagonista, sobre el matrimoni i els homes: "em deia que anés amb compte, que els homes eren uns autèntics monstres i que estaven sempre a l'aguait per ensorrar-te; que si trobava un tros d'home per aquests mons de Déu no em deixés entabanar, perquè em perdria per tota la vida" (1971: 78). La visió de la figura de l'home respecte a la de la dona és molt rellevant en aquest fragment atès que l'home és vist com un ésser que nega la identitat de la dona i la seva realització com a persona. Per aquest motiu, la Mundeta recomana fer-se enfora dels homes.

Un altre text destacat és el següent fragment del conte "Monòlegs d'una parella barcelonina que entreté les nits com Déu mana":

"La seva activitat m'omple la vida; no és que hagi renegat el meu paper de dona, no. Algun dia penso treballar..., no sé en què, però en alguna cosa, qualsevol. Jo no vaig acabar la carrera, però ell sí, i ja en tenim prou. Estic d'acord que les dones també servim per a alguna cosa. La vida familiar ens fa tornar histèriques, com aquestes que només tenen la plaça, les criatures i la neteja de la casa..., i que, a més, són frígides" (1971: 94).

En aquest text la protagonista reflexiona sobre el paper que tenen les dones partint de la seva pròpia situació. Podem dir que no vol veure la realitat, no vol adonar-se que està sotmesa al seu home i per això es consola pensant en temps futurs: "algun dia penso treballar". A més, reconeix que la feina de mantenir i cuidar la família és una activitat denigrant per a la dona. Al cap i a la fi la seva representació es correspon a la d'un subjecte femení que es veu abocada a una vida aliena a la seva i tot i que desitja voler-ne canviar el rumb, l'ambient social en què viu li ho impedirà.

El tractament de la figura de la dona també és destacat al conte "Breu història sentimental d'una madama Bovary barcelonina nascuda a Gràcia i educada segons els nostres millors principis i tradicions". Per les cartes sabem que la protagonista és una dona un poc despreocupada. De fet, els esdeveniments socials li són tan aliens com el mateix Francisco Ventura, amb el qual està a punt de casar-se: "Sóc ambiciosa i considero massa poc el meu futur espòs, i això no està gens bé [...] De vegades em pregunto si és que sóc d'aquelles persones que no estan mai contentes amb el seu destí. D'aquelles que busquen sempre

conèixer d'altres mons per por de viure de debò el que ens ha pertocat" (1971: 35). A més, al principi ens és presentada com una dona optimista i vital. Però a partir del seu casament viurà una gran insatisfacció personal provocada, sobretot, per l'actitud del seu home. Mundeta té la sensació que no és més que una possessió del seu marit i aquesta sensació no l'abandonarà mai, ni tan sols durant la lluna de mel a París quan, cada dia trobava un poema d'amor que li havia escrit ell. Tot el que li succeeix durant la seva vida matrimonial —com ara el naixement de la seva filla, Ramona Ventura— ho viu sense gaire emoció ni passió. En relació al naixement de la seva filla, és important tenir en compte el comentari que fa: "confesso que hauria preferit un noi. Almenys un home és lliure. Pot fer el que vol" (1971: 36). Aquest comentari és un reflex de la mentalitat patriarcal de la societat.

D'aquest conte també cal destacar el darrer fragment, un text —marcat amb cursiva i cometes— escrit en primera persona i formulat com una espècie de carta implícita dirigida a Ramona Jover. La narradora es plany per la vida trista del personatge femení: "*Voldria que el teu abisme fos ben negre, que es tornés fosc per sempre i no t'adonessis de l'engany que et feren*" (1971: 37). A partir de la veu silenciada de Ramona, i en general, de les altres dones, la veu narrativa formula el seu compromís: "*I ara, des d'una Barcelona que comença a perdre fins i tot la nostàlgia d'aquell to de reina destronada, intentaré d'edificar per a tu el perfum de la història*" (1971: 38). Aquesta veu narrativa pot correspondre a la veu de l'autora implícita atès que Roig hi manifesta el seu principal objectiu narratiu del conjunt de la seva obra: "de restituir una memòria silenciada, de recuperar una altra mena d'història per tal de poder bastir un esdevenidor que no perpetui l'estafa que ha afectat la protagonista, la qual transcendeix la particularitat per convertir-se en símbol de la condició femenina anterior" (Real, 2004: 83). És a dir, aquella memòria passada invisible que cal deixar enrere per poder tenir veu en el present i sobretot, per bastir el futur d'un aroma nou.

Finalment, cal destacar el fragment darrer del recull *Molta roba i poc sabó...* del conte "Recordatori elegíac d'unes enyorades decrepituds" que s'inicia amb aquesta dedicatòria: "In memoriam de totes les Adeles, Clares, Mundetes, Rosines, Margalides, Patrícies —i tu, també, Ramona Ventura, que no te n'escapes— que m'heu deixat en heretatge aquesta Barcelona del silenci" (1971: 181). La veu narrativa que es pot identificar amb la de Roig, manifesta menyspreu per unes predecessores caracteritzades de "llengües viperines". Aquestes dones representen tot el contrari del que l'autora aspira a aconseguir i per tant vol desfer-se del que representen. Tot i així, assumeix la impossibilitat de deixar de banda totalment aquest model de dones ja que si no són tengudes en compte, seran silenciades. Segons Roig, no han de ser oblidades sinó que han de ser recordades, tot i que aquest record signifiqui el rebuig i la

representació del dolor que significa ser una dona dins una societat patriarcal. Només si es parteix de l'acceptació d'aquesta injustícia, es podrà dur a terme una autèntica transformació de la condició de la dona.

5. EL MÓN NARRATIU DE MARIA ANTÒNIA OLIVER CABRER. *COORDENADES ESPAI-TEMPS PER GUARDAR-HI LES ENSAÏMADES*

5.1. *Trajectòria literària de Maria Antònia Oliver*

Maria Antònia Oliver (Manacor, 1946) es va donar a conèixer com a escriptora amb 23 anys amb la publicació de la novel·la *Cròniques d'un mig estiu* (1970). El 1969 es va casar amb l'escriptor Jaume Fuster i es va instal·lar a Barcelona. Tots dos varen formar part del col·lectiu Ofèlia Dracs al costat d'autors com Pep Albanell, Jaume Cabré, Joaquim Soler, Joaquim Carbó, Xavier Romeu, Joan Rendé, J. M. Illa i Quim Monzó.³⁰

Pel que fa a la seva activitat productiva, Maria Antònia Oliver ha escrit més de deu novel·les, tres llibres de relats i diverses narracions de caràcter juvenil i infantil, a més de diverses obres de teatre i guions televisius. També ha col·laborat en la premsa escrita a publicacions com *Lluc*, *Canigó*, *Serra d'Or*, *El Temps*, *Diari de Barcelona*, *El País* i *Avui*. Però sobretot destaca per la seva dedicació a la narrativa, la qual és temàticament i formalment variada. De manera que trobam obres que tracten les transformacions de la societat mallorquina amb una important base rondallística i fantàstica —*Cròniques d'un mig estiu* (1970) o *El vaixell d'iràs i no tornaràs* (1976)—; d'altres, amb personatges de profunda arrel psicològica com *Punt d'arròs* (1979) o *Joana E.* (1992); novel·les que giren entorn de sagues familiars com les *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* (1972); i novel·les detectivesques —*Estudi en lila* (1986), *Antípodes* (1988) i *El sol que fa l'ànec* (1994)— que inclouen una figura cabdal en la narrativa policíaca de la literatura catalana, na Lònia Guiu. Podem considerar, tal i com afirma Cortés, que el tractament de diverses tendències literàries durant "els seus trenta-cinc anys de provatures evidencien el seu esperit inquiet" (2003: 7). Pel que fa a la seva producció literària narrativa, és important tenir en compte que la novel·la ha estat el gènere al qual s'ha dedicat amb més atenció. De narrativa breu, ha publicat els reculls de *Coordenades espai-temps per guardar-hi les ensaïmades* (1975), *Figues d'un altre paner* (1979) i *Tríptics* (1989). Els relats d'aquests reculls també són el resultat del seu afany d'experimentació i per tant, presenten una gran diversitat de formes i

³⁰ Per a més informació sobre el col·lectiu Ofèlia Dracs vegeu l'estat de la qüestió que realitza Broch (1991: 42) i l'obra *L'ofèlia i jo* de J. Carbó (2004).

de temes (relats infantils i juvenils, de temàtica policíaca, retrats psicològics de personatges, històries fantàstiques, textos autobiogràfics sobre les experiències personals de l'autora, etc.). Aquests relats breus també evidencien algunes de les característiques presents a altres narracions, com ara "la llarga preocupació per la unitat temàtica, l'interès pel tractament lingüístic, la recerca d'un estil, no basculant, però entre realista i màgic, etc." (Cortés 2003: 9). En referència a la darrera característica, Cortés explica que "en diverses històries —la major part de les quals estan incloses en el volum *Tríptics*—, l'autora se sent atreta pels límits dels misteri i la irrealitat. Es tracta d'un conjunt de contes on el conflicte íntim dels personatges es crea arran de fenòmens irracionals o màgics" (2003: 13). També hi ha relats que fan servir la intriga com a base narrativa. Aquest és el cas de les històries que es poden vincular amb el gènere policíac, com el conte "De l'infern al paradís". Aquest relat apareix inèdit a l'antologia de la seva narrativa curta que es va aplegar el 2003 en el volum *L'illa i la dona. Trenta-cinc anys de contes*. Posteriorment, va tenir una etapa d'interrupció en la seva producció literària com a conseqüència d'una greu operació i la mort el 1998 del seu company, Jaume Fuster. El ressorgiment de l'escriptora va tenir lloc a l'any 2000 amb la publicació de *Tallats de lluna*.³¹

5.2. *Coordenades espai-temps per guardar-hi les ensaïmades*

Coordenades espai-temps per guardar-hi les ensaïmades (1975) és el primer recull de contes que publica Maria Antònia Oliver. Bona part dels set relats³² que conformen aquest recull estan construïts a partir dels records d'infantesa de l'autora a Mallorca. Per tant, podem dir que l'element autobiogràfic és un dels trets més definitoris d'aquestes narracions. Escandell i Montserrat en fan referència:

"En una línia bastant similar a la de *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*, els relats curts que conformen la compilació *Coordenades espai-temps per guardar-hi les ensaïmades* (1975) barregen records i fets passats d'indiscutible experiència autobiogràfica —bàsicament moments fugaços de la infantesa de l'autora—, amb elements de base onírica i irreal" (2009: 70).

³¹ Dels estudis sobre l'autora i la seva obra, cal destacar el de Carles Cortés (2003) al pròleg del recull de contes *L'illa i la dona, Trenta-cinc anys de contes*; l'article "Recursos rondallístics en la narrativa de Maria Antònia Oliver. Tòpics i llengua" (2009) de Dari Escandell i Sandra Montserrat i la intervenció de Maria Antònia Oliver en un cicle de conferències que va tenir lloc a la Universitat de les Illes Balears i a la Fundació Casa Museu Llorenç Villalonga, entre el gener i l'abril de 2003. Aquesta conferència es troba recopilada a l'obra *(Des)aiïllats: narrativa contemporània i insularitat a les Illes Balears* (2004: 203-234), editada per Margalida Pons i Caterina Sureda.

³² Tots els contes, llevat del primer, no duen títol i apareixen enumerats: I "Tríptic de Montcarrà" (pp. 9-17), II (pp. 19-22), III (pp. 26-30), IV (pp. 33-36), V (pp. 39-42), VI (pp. 46-50) i VII (pp. 53-55).

Maria Antònia Oliver, en un cicle de conferències que va tenir lloc entre el gener i l'abril de 2003 a la Universitat de les Illes Balears i a la Fundació Casa Museu Llorenç Villalonga, va explicar en quines ocasions ha fet ús de l'escriptura autobiogràfica:

"El meu univers literari —o, diguem-ho més senzillament, la meua literatura— ha passat per facetes molt diverses, i només dues vegades he fet autobiografia: un diari que faig, amb intermitències, des que tenia catorze anys, primer en castellà i després en català, i uns textos que vaig començar a publicar l'any 1975, que es diuen *Coordenades espai-temps per guardar-hi les ensaimades*. [...]Tot el que em passava pel cap —pensaments, sentiments, sensacions, idees, visions, paisatges, lectures, accions (fixau-vos que aquí dic "pel meu cap" i no "pel meu cor" i ho dic molt conscientment)—, tot, transcendent o intranscendent, petit o gros, meu o d'altri, individual o col·lectiu, tot, en un moment o altre, acabava en literatura" (Pons i Sureda, 2004: 204).

La rondallística mallorquina és un altre recurs que de manera constant és present en la seva narrativa, sobretot en les obres *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* (1972), i *El vaixell d'iràs i no tornaràs* (1976). En el procés d'aprenentatge de les rondalles fou decisiu el seu besoncle. Maria Antònia Oliver hi fa referència: "amb aquest oncle, el blonco en Joan, vaig aprendre a contar, vaig aprendre el plaer de crear mons on es mesclassin la vida de cada dia i la imaginació, la vetlla i el somni, el dolor i la felicitat, la màgia i allò natural. És a dir, tot això és la realitat" (Pons i Sureda, 2004: 204). Pel que fa a les fonts de les rondalles que incorpora Oliver en els seus relats, és important tenir en compte el que diuen Escandell i Montserrat: "tot i que la mateixa escriptora diu que moltes d'elles es basen en les històries que li contava el seu avi matern, es *blonco* en Joan, sembla que la seva procedència se situa més en altres fonts com ara el recull rondallístic de mossèn Alcover" (2009: 70).³³ La rondallística d'en Jordi des Racó influeix en alguns aspectes en l'estil narratiu dels contes de *Coordenades espai-temps*. Aquest és el cas de l'ús de formes d'expressió—"camina caminaràs"— que estan molt lligades amb la tradició rondallística. De fet, segons Escandell i Montserrat, moltes d'elles estan extretes fonamentalment de *l'Aplec de rondaies mallorquines d'en Jordi des Racó* de mossèn Antoni M. Alcover.

En el discurs narratiu també trobam alguns fragments de cançons populars —"una taringa de tot es carrer, a mitja hora passa, a mitja hora ve..."; "ses ninetes quan són petites duen floretetes de lo seu jardí, quan vénen que són més grandetes no van de floretes sinó d'un fadrí"— i d'oracions religioses —"el senyorésambvós beneïdasouvós [...] i beneïtselfruit del vostresantventre". El fet d'unir algunes paraules d'aquesta oració pot respondre a la voluntat de l'autora d'acostar el discurs escrit al ritme del llenguatge oral i també, pot ser el fruit de

³³ Sobre l'estudi de la rondallística a l'obra d'Oliver, és interessant l'anàlisi que fan Dari Escandell i Sandra Montserrat (2009: 69-81).

reflectir l'automatisme dels ritus religiosos en la societat del moment, una societat profundament marcada per l'Església.

La incorporació d'aquests fórmules populars està molt lligada a la voluntat de l'escriptora d'emprar una prosa molt propera al llenguatge col·loquial. En els contes analitzats apareixen altres recursos propis de l'oralitat. Així doncs, les repeticions juguen un paper molt important en l'articulació del discurs. En primer lloc, cal destacar la repetició reiterada de la mateixa paraula en un passatge breu: "gàbies, que se n'ha fet d'aquella gàbia verda, buida de coloms i plena d'altres gàbies, una gàbia gran" [...] (1975: 28). En aquest cas la paraula repetida és "gàbies" i en el següent, "altes": "...amb una monja vella darrera unes vidrieres altes, altes, altes..." (1975: 47). En segon lloc, les repeticions de paraules amb la mateixa arrel. Aquest tret, per exemple, apareix representat amb les paraules "finestram" i "finestrim" en el següent fragment: "que bada els quadros foscos dels ancestres penjats a les parets del saló veí, finestram obert perquè ha de venir donya Maria, des de la cambra de les ties joves, finestrim obert perquè hi passi l'aire cada dia..." (1975: 9). Val a dir que aquestes repeticions de paraules o d'arrels d'una mateixa paraula permeten assolir un ritme àgil i captar l'atenció dels lectors.

Una altra mostra de l'oralitat dels relats és la redacció d'aquests escrits, amb una sintaxi³⁴ impulsiva:

"Com la princesa que es va enamorar del blonco En Joan que en caminar els braços li penjaven com un ós i jo l'estimava com la princesa de la rondalla que l'estimava com jo i no com una princesa perquè la princesa es va enamorar del blonco En Joan com només s'enamoren les princeses de les rondalles mallorquines d'En Jordi des Racó, de Montcarrà" (Oliver 1975: 12).

El caràcter espontani de les frases també es fa patent amb l'ús constant d'oracions exclamatives i interrogatives. Aquest fragment en constitueix una mostra: "Silenci! Silenci! ! Sileeeennnciiii! ! ! Les cinc. Les cinc, sor Maria! ! ! Quins mostatxos que té sor Maria, hi, hi... No, no, d'una en una, que voleu parèixer una manada d'indiots? Vos castigaré, eh! Silenci, he dit!" (1975: 19).

També cal comentar que l'autora, d'alguna manera, a l'hora d'escriure els contes de *Coordenades espai-temps*, empra un llenguatge infantil. Podem pensar que Oliver fa aquest ús del llenguatge per aproximar el lector al moment en què se situa l'acció. Adequa els fets relatats amb el període temporal en què s'inscriuen mitjançant l'estil del llenguatge, un marc temporal que es pot identificar, molt sovint, amb la infantesa de l'autora. D'aquesta manera, podem dir que les expressions onomatopèiques que apareixen en els contes —"duuuubduuubduuub", "trec-trec-

³⁴ Cal precisar que el concepte de "sintaxi impulsiva" l'aporten Escandell i Montserrat (2009: 72). Nosaltres emprarem aquest terme per referir-nos a una sintaxi amb nombroses oracions breus, coordinades i frases exclamatives i interrogatives.

trec", "trum-trum-trum-trum", "crec-crec-crec", "zumzumzumzumzumzum"— són una mostra d'aquest llenguatge característic dels nins. En el següent fragment també es fa patent el llenguatge infantil amb l'aparició d'insults típics de les baralles entre nins: "Cara de cul! Mostatxuda! Cames primes! Cul baix! Rissum! Bisca!" (1975: 20-21).

5.2.1. Anàlisi narratològica: el pacte narratiu i la temporalitat

Pel que fa al tractament narratiu del recull, ens trobam amb el mateix narrador autodiegètic a tots els contes. La protagonista, na Maria-Antònia és la veu que guia el discurs i per tant, la focalització és interna fixa. Es tracta de textos on el punt de vista subjectiu del personatge aporta la major part de la informació que es desprèn de les accions de la ficció.

Podem pensar que la protagonista dels relats és la mateixa Maria Antònia Oliver. Per tant, com he esmentat anteriorment, el caràcter autobiogràfic adquireix una gran importància en el recull *Coordenades espai-temps*.³⁵ També cal lligar aquest tret amb el pacte narratiu ja que el fet que les històries narrades es basin, molt sovint, en les experiències viscudes de Maria Antònia Oliver, en certa manera, ens condueix a establir vincles entre la figura de la narradora i la de l'autora real.

Hi ha dues qüestions que ens permeten parlar del caràcter autobiogràfic. En primer lloc, el fet que en alguns fragments de discurs directe se'ns descobreixi que la protagonista que narra la història s'anomena Maria Antònia: "ara no podries ser com na Margalida, Maria-Antònia, amb aquestes dues llesques de pa amb-sobrassada?" (1975: 19). La coincidència de nom entre l'autora i la protagonista dels contes ens confirma el caràcter biogràfic de *Coordenades espai-temps per guardar-hi les ensaïmades*. Els relats, fonamentalment, giren entorn de l'evocació de moments viscuts per la protagonista —i segurament de l'escriptora manacorina— durant la seva infantesa com és el cas de les baralles amb una amiga, n'Antònia —en el segon conte— i la descripció de les celebracions de la Setmana Santa, en el quart conte.

En segon lloc, la incorporació del personatge en "blonco en Joan" també ens confirma el caràcter autobiogràfic dels contes. Aquest personatge és una figura que realment va existir en la vida de l'escriptora, com he esmentat anteriorment. Així doncs, en la segona part del primer conte, la protagonista explica els dies de la gran nevada que va passar amb el seu "blonco" a

³⁵ Sobre l'estudi de l'autobiografisme cal destacar l'anàlisi que en fa Philippe Lejeune a l'obra *Le pacte autobiographique* (1975). Cal destacar la relació que estableix Lejeune entre el pacte narratiu i l'autobiografisme. Explica que hem de llegir els relats com a propers a l'autobiografia quan s'esdevé la identificació entre el nom de l'autora i la narradora i la protagonista, a partir del nom propi, de l'*autonomiació*.

Sa Cova: "L'any de la neu, a Montcarrà, el blonco en Joan em va pujar a becoll, a Sa Cova, perquè no m'enfangàs amb el desgel" (1975: 11).

El títol del recull constitueix una altra mostra de la incorporació de les experiències viscudes d'Oliver en la seva narrativa. L'autora explica:

"aquest títol el vaig dir un dia somniant i el meu home em va despertar i em va dir: 'Què dius? Parles d'unes coses ben rares sobre unes coordenades espai-temps per guardar les ensaïmades davall l'escala'. Jo vaig adonar-me que el que somniava tenia relació amb la casa d'una tia meva, que tenia un forn, i que guardava les ensaïmades davall l'escala, dins unes safates perquè es conservassin. Aleshores, vaig pensar que era un títol perfecte per al meu llibre" (Pons i Sureda, 2004: 204).

A part del narrador autodiegètic, podem localitzar un altre participant en el pacte narratiu, el lector implícit representat. Aquest lector suposa una momentània desviació del que és l'orientació discursiva predominant.³⁶ En els fragments següents apareix la figura del lector implícit representat:

"I en tornar... no podeu imaginar s'estesa que hi havia..." (1975: 11); "I pensau que l'àngel de la guarda vos mira sempre i en el cel hi ha un arcàngel amb un llibre molt gros que apunta totes ses coses bones que feis, totes ses coses dolentes, es sacrificis i ses oracions a una banda, ses mentides i ses coses lletges a una altra... si feis enfadar es pares, si robau, si vos barallau, tot ho apunta..." (1975: 20); "que no sabeu que anireu a l'infern i cremareu sempre, al foc etern, pecadora [...] Déu vol que siguem purs, ell que tot ho veu, encara que vos amagàssiu dins es fondal més fondo del món, Déu sempre vos veu..." (1975: 48).

La narradora formula un lector implícit representat en segona persona plural. Podem pensar que incorpora en el seu discurs aquest participant del pacte narratiu, bàsicament per dues raons. En primer lloc perquè dirigir-se al lector és un recurs molt útil per implicar-lo en la història relatada i en segon lloc, perquè a la vegada permet emfasitzar allò narrat.

Pel que fa al discurs, en els relats tractats trobam una presència més destacada de discurs directe que de discurs indirecte. Quan el narrador té la necessitat de representar les veus dels personatges ho fa mitjançant el directe i per tant, ja no té la necessitat d'emprar formes d'enunciació indirectes. Els fragments de discurs directe apareixen incorporats en el relat del narrador sense cap tipus d'indicació gràfica —"...i li ha llegit els evangelis i ho ha fet més béééé... au, au, llegeix com ho has fet a ca donya Maria... i ja sap sumar i restar i multiplicar i dividir, quina llumenera!, creix com una carabassera!" (1975: 10)— i, majoritàriament, a través de diàlegs entre els personatges. Molt sovint els diàlegs, els quals tampoc presenten marques de citació, es donen entre la protagonista i algun altre personatge com la seva amiga Antònia, la seva mare o el seu "blonco en Joan". El següent exemple de discurs directe és un diàleg entre na

³⁶ Cabo i Rábade aporten una explicació breu i concisa de la figura del lector implícit representat: "la apelación por parte del orador a un destinatario distinto al receptor general del discurso" (2006: 208).

Maria-Antònia i la seva mare: "I no podries ser com n'Antònia, Maria-Antònia? Però ella té gana i jo no. Au, menja. Una bocinada i pus, eh, mamà? No, tot, tota sa llesca" (1975: 19). En aquest segon fragment el diàleg es dona entre la protagonista, na Maria-Antònia i la seva amiga Antònia: "tu m'has fet sa traveta, que no, que he travelat sense voler, que no, que ho has fet ben aposta per fer-me caure, hala no siguis merdosa, i a mi m'has tirat una empenta cap aquells nins, hala no siguis flor..." (1975: 20). Cal destacar que en aquest cas, el canvi de veu dels dos personatges que intervenen en la conversació es manifesta a través de les comes. El fet que la narradora cedeixi contínuament la paraula als personatges pot ser degut a la voluntat d'Oliver d'incorporar un estil lingüístic proper al llenguatge popular i al discurs conversacional. Un registre viu, quotidià i que reflecteixi l'oralitat.

Pel que fa al temps narratiu dels contes de *Coordenades espai-temps per guardar-hi les ensaimades* cal destacar les retrospeccions cap al passat. El fet que les analepsis externes articulin la major part dels relats accentua el caràcter autobiogràfic del recull ja que les retrospeccions permeten evocar records de la infantesa de la protagonista. Així doncs, aquest ús freqüent de les analepsis pot respondre a una voluntat de l'autora de recrear i recordar alguns moments del seu passat i també, pot ser el resultat de l'afany de fer referència a uns dels temes universals de la literatura, el pas del temps. D'aquesta manera trobam nombroses reflexions sobre l'angoixa que provoca el pas inexorable del temps: "Pena, por, tristor, desil·lusió... però les rajoles encara són lluent i les paraules s'hi emmirallen i ja no volen dir res, ja no volen dir el mateix: això és i allò era" (1975: 27). En aquest fragment es desprèn la idea que les coses canvien de significat amb el temps. Aquest altre fragment fa referència al temps en el sentit que tot allò viscut en el passat ja no es podrà repetir, només podrà ser recordat o recreat en somnis: "I el somni de la casa que ara ja no hi és, que no hi tornarà ser pus mai, només a les nits, les rajoles lluent, un dibuix diferent a cada cambra, ara ja oblidat, que s'enfonsen, desapareixen i només tornaran en somnis" (1975: 30).

També podem trobar algunes prolepsis, sobretot en el sisè conte, el qual presenta una gran base onírica. La protagonista, a través d'un somni, s'imagina possibles esdeveniments que succeiran. Un fets imaginaris lligats a la religió i a la fi del món: "...i el cel s'obrirà i vendrà Déu-tot-poderós i els arcàngels tocaran trompetes i tothom se posarà a cridar i a plorar i a córrer i a gemegar i se voldran escapar [...] i jo m'amagaré i quan tot haurà acabat sortiré de la cova i no hi haurà ningú al món" (1975: 47).

Una altra característica a nivell temporal dels contes són les acceleracions. El següent fragment és una mostra d'acceleració temporal atès que en dues línies es fa referència al pas dels dies mitjançant la repetició d'una acció diària, la d'anar a collir els ous: "les gallines, ous

que cada dia omplien el paner... sostre de fulles de col, mitja dotzena d'ous, sostre de fulles de col, mitja dotzena d'ous, sostre de fulles de col, mitja dotzena d'ous..." (1975: 15). Les acceleracions permeten condensar molta de la informació que l'autora pretén incorporar en el seus relats. També trobam algunes desacceleracions que segurament es donen pel caràcter descriptiu d'allò narrat: "I una mansiula s'encasta a la meva orella esquerra i la fa fiblar, l'orella s'encalenteix del cop de mà i la meva cama no espera, respon amb un espetec a l'os de la cama de n'Antònia" (1975: 21). L'ús reiterat de desacceleracions també pot respondre a la voluntat de situar de manera precisa al lector en l'espai en què tenen lloc les accions. Les descripcions, fonamentalment, es basen en l'enumeració dels elements presents a l'acció narrada. En el següent fragment el narrador, mitjançant l'enumeració successiva d'imatges i accions, ens descriu tot allò que succeeix en el moment que està a punt de finalitzar un dia escolar:

"Cadires que gemeguen dels mals tractes, tra-croc-tracatroc, cadires per terra, tambors de brodar, doctrines, maletes d'anar a costura plenes de moltes coses, bates desmbotonades de pressa, ai un botó!, rodola per terra i s'amaga dins una escletxa de les rajoles, un rebombori incontrolable d'empentes, rialles, giscos, tambors de brodar tirats enlaire, pleguetes plenes de borretxos escampades damunt les tauletes i recollides sense mirament" (1975: 19).

5.2.2. *Personatges: el tractament de la condició de la dona*

El tractament de la condició de la dona no té rellevància en el recull de contes tractat. Només trobam el següent comentari que fa referència a la situació de la dona en una societat patriarcal: "Neu a Montcarrà: quina enveja els al·lotells que s'hi rebolcaven, i jo... si fossis nin t'hi faria anar per força, a rebolcar-te, que és molt sa... i per les nines no ho és, de sa? Quina enveja, el nas esclafat als vidres i els vidres que s'entelen i els nins del carrer s'emboiren" (1975: 12). En aquest discurs del blonco de la protagonista i de les reflexions que ella mateixa fa, es poden apreciar dos tipus de mentalitats respecte a la condició de la dona. El blonco —dient: "si fossis nin t'hi faria anar per força, a rebolcar-te"— representa la moral tradicional i en canvi la protagonista, els pensaments més avançats, més igualitaris respecte al gènere.

Cal tenir en compte que en la producció literària posterior de Maria Antònia Oliver, el tema de la condició de la dona és molt important i de fet, les figures femenines centraran moltes històries. L'autora durà a terme una crítica social sobre la realitat tradicional d'aquestes, subjectes a la voluntat dels homes. Unes dones que cerquen la pròpia individualitat, que procedeixen de la quotidianitat de la mateixa escriptora i que evidencien la seva difícil existència a causa de les pressions de la societat. És important tenir en compte que el retrat de les seves protagonistes femenines ens acosta al model habitual d'altres narradores

de les dècades dels setanta i dels vuitanta. En les seves obres, Oliver, no només representa dones oprimides sinó que també tendeix a reflectir personatges marginals, com lladres, desertors o homosexuals.³⁷ Aquests personatges transgredeixen les convencions i normes tradicionals. Oliver es centra en evidenciar les diverses injustícies en què es troben a partir d'un tractament humorístic. Cortés en fa referència: "aquests intenten adaptar-se amb resignació a les dures condicions plantejades en les històries. A través de la ironia, l'autora defensa de manera colpidora els drets d'aquests grups humans, de manera que la crítica més ferotge recau damunt dels opressors, autèntics culpables de la situació de marginació" (2003: 12).

En definitiva, l'anàlisi del recull de contes *Coordenades espai-temps per guardar-hi les ensaimades* ens ha permès apreciar la voluntat de l'escriptora de preservar el llenguatge i la cultura popular mallorquina. De fet, el tractament de les rondalles en els seus relats, ens pot conduir a pensar que Oliver rendeix un homenatge a mossèn Antoni M. Alcover. Com ell, recupera les rondalles de l'imaginari col·lectiu mallorquí, les refà i les reelabora literàriament. Respecte al procés de reelaboració, cal tenir en compte el que diuen Escandell i Montserrat: "Aconsegueix així tot un seguit d'històries modernes a partir d'històries d'arrel etnopoètica que, aplicades al món actual, mantenen viva entre nosaltres la història sociocultural de l'illa a través del llegat popular" (2009: 78).

6. ANÀLISI COMPARATIVA. CONCLUSIONS

Els tres reculls de contes analitzats —*Banc de fusta* (1968) d'Antònia Vicens, *Molta roba i poc sabó i tan neta que la volen* (1971) de Montserrat Roig i *Coordenades espai-temps per guardar-hi les ensaimades* (1975) de Maria Antònia Oliver— presenten una gran diversitat i riquesa de recursos narratius. Aquesta diversitat pot estar lligada al fet que els tres reculls formen part de la producció literària inicial de cada autora. De fet, *Molta roba i poc sabó...* i *Banc de fusta* constitueixen les dues primeres publicacions de cada escriptora. Podem relacionar l'inici de les trajectòries literàries de les autores amb la recerca d'una identitat narrativa. Així doncs, aquests relats ens permeten presenciar l'experimentació amb els narradors, la focalització, el tipus de discurs, etc. Montserrat Roig és l'autora que inclou més diversitat de formes narratives en els seus contes.

Abans d'endinsar-nos amb la comparació de les formes d'enunciació narratives, amb els recursos temporals utilitzats i amb el tractament de la figura de la dona, és important fer referència a altres temes que caracteritzen les obres de les escriptores. Per començar, els relats es

³⁷ Cal precisar que Oliver també representa dones actives i valentes, com la detectivesca Lònia Guiu.

poden considerar una crònica del temps en què s'inscriuen les històries narrades. En el cas d'Oliver, en alguns contes es fa patent la gran presència de la religió en la societat d'aquell moment (anys 50) i la influència que exercia sobre la gent. Per exemple, en el quart es fa referència a la setmana de Pasqua. En el següent fragment es menciona un dels dies més importants d'aquesta festivitat religiosa, el Dijous Sant: "A veure quants confits me donaran enguany, el cor vanitós retruny, [...] però prou per ser vanitós de confits de capironats de festa gran de Dijous Sant, amb el carrer ple de llum i domassos flairosos de botelles de gas..." (1975: 33). En el cas de Vicens, a través dels relats, reflecteix un dels fets que va traspasar més la societat mallorquina dels anys seixanta, estam parlant de l'arribada del turisme de masses. L'autora tracta aquest tema a partir, sobretot, de les accions dels seus personatges, molts dels quals —en Miquel del conte "L'espera" i na Catalina del relat "El pa dels primers dies"— amb la irrupció del turisme se'n van a treballar al sector turístic. En el cas de Montserrat Roig, podem dir que de les tres, és l'autora que aporta més informació i de manera més precisa sobre el context en el qual s'emmarquen les històries narrades. D'aquesta manera i com he esmentat anteriorment, trobam mencions musicals, filmiques, històriques, etc. Podem pensar que les referències històriques i polítiques evidencien l'actitud de compromís de l'autora amb la societat.

L'autobiografisme és un aspecte que adquireix rellevància en els reculls d'Oliver i de Vicens. Cal esmentar que el caràcter autobiogràfic de les històries relatades és més present en el recull *Coordenades espai-temps per guardar-hi les ensaimades*. Podem identificar que allò narrat és molt proper a la realitat que va viure l'autora durant la seva infantesa. De fet, la figura del personatge en "blanco en Joan" ens ho confirma ja que realment va existir en la vida d'Oliver. En el cas d'Antònia Vicens el caràcter autobiogràfic no es fa tan evident. Només en podríem parlar en el cas de la protagonista del conte "El pa dels primers dies", la qual segueix un itinerari vital semblant —anar-se'n a treballar a un hotel— al que va emprendre l'escriptora. En els altres casos, no es pot parlar d'autobiografisme perquè les experiències viscudes per l'autora apareixen en el rerefons de les històries, apareixen implícitament. D'alguna manera podem sintetitzar tota aquesta qüestió dient que en el cas d'Oliver la realitat guanya terreny a la ficció i en canvi, en el cas de Vicens, la ficció guanya terreny a la realitat.

Entre els dos reculls d'aquestes dues escriptores mallorquines també podem establir semblances lingüístiques. En trets generals, podem dir que les dues empren un llenguatge farcit de dialectalismes mallorquins i molt proper a l'oralitat. Aquesta tendència al llenguatge col·loquial es veu més reflectit en l'estil narratiu de Maria Antònia Oliver ja que en el seu

discurs, insereix alguns recursos com les repeticions de paraules i la presència constant d'oracions interrogatives i exclamatives. L'aproximació del llenguatge dels relats a l'oralitat també es pot lligar amb el tipus de discurs que empren les escriptores. Així doncs, podem dir que la representació del llenguatge oral no només es pot aconseguir amb l'ús de dialectalismes i d'una sintaxi impulsiva, sinó que també hi juga un paper fonamental la reproducció del discurs pronunciat pels personatges. De les formes del discurs directe, podem dir que el diàleg és el que més reflecteix l'espontaneïtat del llenguatge oral. A l'obra *Coordenades espai-temps* adquireix una gran importància l'estil directe, el qual apareix inserit en el discurs narratiu sense cap tipus d'indicació gràfica. Podem pensar que no apareix indicat per donar una sensació de més impulsivitat en allò narrat. En els contes de Roig també és més destacat l'ús del discurs directe —sobretot, en forma de diàleg, indicat amb un guió inicial— que de l'indirecte. L'ús del monòleg interior i de l'estil indirecte lliure és més destacat en el recull *Banc de fusta*, la qual cosa ens pot conduir a pensar que Vicens dóna una gran importància a representar l'endinsament en els pensaments i sentiments dels personatges. En definitiva, seguint la distinció que estableixen Cabo i Rábade (2006: 217) podem manifestar que les formes més conjuntives són més característiques de l'estil narratiu d'Antònia Vicens i les menys conjuntives, del de Montserrat Roig i Maria Antònia Oliver.

Els tres reculls fa un ús semblant de la temporalitat narrativa. Aquest tret en comú es pot deure a la brevetat, una característica identificativa del gènere de la narrativa breu. En els tres reculls es donen moltes anacronies narratives lligades a les retrospeccions cap al passat. Les analepsis són un recurs narratiu que les tres escriptores incorporen en els relats, constantment. En alguns casos, de fet, ocupen gairebé tot el relat, com ara en el conte "De com una criada de l'eixample intenta d'escarxofar-se a la nostra estimada Barcelona" de Montserrat Roig. Les analepsis no només permeten inserir en la trama esdeveniments o històries passades sinó que també, d'alguna manera, ajuden a crear un efecte nostàlgic en el lector. L'ús de les prolepsis, en canvi, és molt inferior, és gairebé inexistent. Només en alguns casos s'empra aquest recurs d'anticipació temporal per reflectir els fets que s'imaginem els personatges. D'altra banda, respecte a la duració dels fets narrats, en els tres reculls trobam mostres d'acceleracions i de desacceleracions. Aquestes darreres són emprades pel narrador sobretot a l'hora de descriure l'entorn en que se situen les accions. Les primeres tenen una major presència ja que permeten condensar molta informació en un espai narratiu breu, com és el dels contes.

En el nostre estudi, els aspectes que donen més joc a l'hora d'analitzar els relats són aquells relacionats o que intervenen en la construcció del pacte narratiu. Els relats de *Banc de fusta* presenten un narrador extraheterodiegètic, els de *Coordenades espai-temps*, autodiegètic

i els de *Molta roba i poc sabó*, els dos tipus de narradors esmentats. La focalització és majoritàriament interna fixa a tots els contes. Podem dir que aquest tipus de focalització permet, a les escriptores, acostar-se més als personatges i endinsar-se en els seus pensaments, sentiments i emocions. No cal oblidar que les informacions que rep el lector, han passat pel prisma del personatge focalitzat, la qual cosa pot generar una certa empatia del primer respecte al segon. Un altre participant del pacte narratiu és el narratori. Aquesta figura adquireix una gran rellevància en alguns contes de Roig. En el recull *Coordenades espai-temps* podem apreciar com en determinats moments, el narrador es dirigeix a un destinatari. Però és important no confondre aquest destinatari amb un narratori. Més aviat s'identifica amb un altre participant del pacte narratiu, estam parlant del lector implícit representat. En els contes d'Antònia Vicens la figura del narratori es fa patent, únicament, en els fragments de les cartes que s'envien alguns personatges. Els narrataris que apareixen en els contes de Roig, molt sovint, també estan lligats al gènere epistolar.

L'ús de les cartes com a estratègia narrativa en els contes de *Molta roba i poc sabó* és molt rellevant. De fet, ens permet parlar sobre el vincle que es pot donar entre les cartes i la narrativa de dones. Les dones, molt sovint, apareixen representades com a éssers submisos i subjectes a les premisses de la societat patriarcal en què es troben. En aquest context d'opressió, l'epístola esdevé un mitjà perquè les protagonistes femenines es puguin expressar. Pel que fa a la representació de les dones en els tres reculls, cal centrar l'anàlisi comparativa en les narracions de Roig i de Vicens ja que Maria Antònia Oliver en les seves *Coordenades espai-temps* no fa referència al tractament de la subjectivitat femenina. Només trobam un simple comentari que tracta sobre la desigualtat entre nins i nines. En els contes de les altres dues escriptores, la representació de la dona es centra sobretot en evidenciar la difícil constitució d'un espai subjectiu femení en una cultura patriarcal. Molt sovint, les dones ens són presentades com a éssers frustrats, empresonats i que volen fugir de la realitat que els oprimeix encara que no ho aconsegueixen. En certa manera, podem lligar els personatges femenins dels relats amb les figures de les escriptores. A través de les seves obres, aquestes darreres pretenen reivindicar el seu paper com a dones i la seva visibilitat en una societat que els és adversa. Es tracta de difondre els seus ideals feministes a través de la seva producció literària per explicitar la situació real de les dones i intentar crear consciència.

Tornant al vincle entre carta i escriptura de dones, aquesta qüestió ens pot portar a plantejar-nos un possible lligam de més abast. Estam parlant de si el gènere pot determinar l'escriptura d'una obra. En aquest sentit, és important precisar, tal i com explica Meri Torras que "els gèneres privats, escrits, han estat una escletxa per la qual les dones han pogut tenir

accés a un discurs públic, pel fet d'haver-les permès penetrar en l'àmbit de la literatura. No cal dir que aquests gèneres es consideraven menors i, la majoria de les vegades, es subestimaven" (1995: 71). Per exemplificar això Torras cita un fragment del llibre *De doce cualidades de la mujer* (1947), de José María Pemán:

Suelen tener las mujeres la fama de ser poco escrupulosas en materia de ortografía [...], son [...] expeditivas y realistas. Tienden a la ortografía fonética [...]. Eliminan embarazos y residuos etimológicos como apartan las sillas que estorban, en sus correrías por la casa, poniendo orden y limpieza. Suprimen las *haches* como suprimirían por su gusto las guerras [...]. La sintaxis, lo mismo; toda ella revela sus urgencias realistas y sus centellos instintivos. Santa Teresa se va del tema central por cada inciso que le sale al encuentro, como una buena ama de casa que va a la cocina, se demora al paso, para endrezar un cuadro torcido. Por eso suelen ser las mujeres tan excelentes en el abandonado y libre estilo epistolar: porque los hombres expresan mejor las ideas, pero las mujeres dicen mejor las cosas" (citada a Torras 1995: 71).

És interessant comentar aquest fragment ja que des d'un punt de vista profundament masculista es relaciona la forma narrativa de la carta amb la personalitat de la dona. Es desprèn la idea basada en què com que els dos gèneres —tant el femení, com l'epistolar— són considerats menors i poc rigorosos, es poden conjuminar a la perfecció.

En el cas dels relats analitzats, hem arribat a la conclusió que el fet que estiguin escrits per dones no influeix en la seva forma narrativa. Un altre tema és la qüestió de l'ús dels recursos narratius que en fan les escriptores. Per exemple, podem pensar que la veu real de les autores que no es pot expressar en la realitat social, es canalitza a través dels narradors i de les narradores. És a dir, que en una societat patriarcal i per tant, adversa, les escriptores tenen dificultat per trobar la seva veu i d'alguna manera, troben aquesta veu en la ficció narrativa a través de la figura dels narradors.

En definitiva, a partir de l'anàlisi comparativa hem pogut concretar quins són els temes més característics de cada recull i ens ha permès apreciar el diferent tractament d'aquestes qüestions narratives. Així doncs, en trets generals podem destacar dels relats que formen *Banc de fusta* i *Coordenades espai-temps* el seu interès lingüístic. Del recull de Montserrat Roig, pren molta rellevància el pacte narratiu i la incorporació de diverses veus i formes narratives. El tema de la representació de la figura de la dona és tractat a *Molta roba i poc sabó* i a *Banc de fusta*. Finalment, podem establir que la recerca d'una veu narrativa s'evidencia en els tres reculls. Les escriptores intenten trobar la seva identitat mitjançant el món ficcional.

BIBLIOGRAFIA

- Alonso, Vicent; Bernal, Assumpció; Gregori, Carme. 1998. *Actes del I Simposi internacional de narrativa breu*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.
- Arnau, Pilar. 1999. *Narrativa i turisme a Mallorca (1968-1980)*. Edicions Documenta Balear. Palma.
- Bou, Enric (dir.). 2000. *Nou Diccionari 62 de la literatura catalana*. Edicions 62. Barcelona.
- Broch, Àlex. 1980. *Literatura catalana dels anys setanta*. Edicions 62. Barcelona.
- 1991. *Literatura catalana dels anys vuitanta*. Barcelona: Edicions 62. Barcelona.
- Cabo, Fernando; Rábade, Maria do Cebreiro. 2006. *Manual de Teoria de la literatura*. Castalia. Madrid.
- Cabo, J. 2004. *L'Ofèlia i jo*. Pagès. Lleida.
- Capmany, Maria Aurèlia. 1980. "El difícil art de la prosa i l'aprenentatge d'Antònia Vicens" Dins *Tots els contes* d'Antònia Vicens. Editorial Moll (Biblioteca Raixa). Palma. 247-252.
- (1991 [1992]). "Entrevista a Montserrat Roig". *Suplement de Crònica d'Ensenyament*. 5-8.
- Charlon, Anne. 1987. "El feminisme en la narrativa catalana contemporània". *L'Aiguadolç* 4. 9-30.
- Cortés, Carles. 2003. "Pròleg". Dins *L'illa i la dona, Trenta-cinc anys de contes* de Maria-Antònia Oliver. Edicions 62, Barcelona. 5-18.
- Dasca, Maria. 2008. "La invenció del relat". Dins Isabel Graña i Teresa Iribarren (coord.). *La literatura catalana en la cruïlla*. El Cep i la Nansa. Vilanova i la Geltrú. 121-147.
- Escandell, Dari; Monserrat, Sandra. 2009. "Recursos rondallístics en la narrativa de Maria Antònia Oliver. Tòpics i llengua". Dins Joan Armangué i Caterina Valriu. *Illes i insularitat en el folklore dels Països Catalans*. Arxiu de Tradicions de l'Alguer. Itàlia. 69-81.
- Francés Díez, Maria Àngels. 2004. "Fragments i dones: cartes en la narrativa de Montserrat Roig". Dins *Epístola i literatura* (a cura de Carles Cortés, Joaquim Espinós, Anna Esteve i Àngels Francés). Editorial Denes. València. 377-387.
- 2010a. "Del jo al nosaltres: testimonis del feminisme català durant la Transició". Dins Maria Muntaner, Mercè Picornell, Margalida Pons, Josep Antoni Reynés (eds). *Transformacions : literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*. Universitat de València. València. 73-91.
- 2010b. "La llengua sóc jo: identitat nacional i de gènere en Montserrat Roig". *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura* 21. 47-62.

- Genette, Gerard. 1972. *Figures III*. Éditions du Seuil. Paris.
- Julià, Lluïsa. 2008. "Dones i escriptures: construcció del discurs i legitimitat en la literatura catalana actual". *Literatures. Segona època* 6. 9-27.
- Lanser, Susan. 1986. "Towards a Feminist Narratology". *Style* 20. 341-363.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Seuil. Paris.
- Marín, Martín. 2006. *Història del franquisme a Catalunya*. Eumo Editorial. Vic.
- Molinero, Carme; Ysàs, Pere. 1999. *Catalunya durant el franquisme*. Editorial Empúries. Barcelona.
- Muntaner González, Maria. 2008. "Antònia Vicens". *Lletra. La literatura catalana a internet (Universitat Oberta de Catalunya)*. [en xarxa]. <<http://lletra.uoc.edu/ca/autora/antonia-vicens>> [consulta: 9/04/2013].
- Nichols, Geraldine. 1992. *Des/cifrar la diferencia*. Siglo XXI. Madrid.
- Oliver, Maria Antònia. 2004. "Maria Antònia Oliver". Dins *(Des)aïllats: narrativa contemporània i insularitat a les Illes Balears* (dirigida per Margalida Pons i Caterina Sureda). Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona. 201-266.
- Page, Ruth E. 2003. "Feminist narratology? Literary and linguistic perspectives on gender and narrativity". *Language and Literature* 12. 43-56.
- Real, Neus. 2004. "Montserrat Roig. El cicle narratiu dels anys setanta". *Els Marges* 73. 77-89.
- 2005. "Les narradores catalanes del segle XX: una narrativa per a un nou segle". Dins *Escriptors. De Caterina Albert als nostres dies*. Fundació Lluís Carulla. Barcelona. 69-81.
- Roca, Antoni. 1999. (entrevista). "Antònia Vicens, escriptora de la realitat", *Pòrtula* 209. [en xarxa]. <<http://www.portula.net/1999/209/20920.html>> [consulta: 15/05/2013].
- Rosselló, Antoni. 1980. (entrevista). "El retorn d'Antònia Vicens". *Diario de Mallorca*.
- Salom Pons, Jeroni. 2012. *Itineraris de lectura. Maria Antònia Oliver*. Institució de les Lletres Catalanes. Barcelona.
- Sampol, Gabriel de la S.T. 2005. (pròleg). "La força i la gràcia: la narrativa d'Antònia Vicens". Dins *Tots el contes d'Antònia Vicens*. Edicions del Salobre, Port de Pollença. 11-14.
- Sastre, Francesca. 1987. (entrevista). "El cor d'una caçadora solitària". *El Temps*. 57-58.
- Sullà, Enric. 1997. "Narrativa". Dins *Introducció a la teoria de la literatura*. Angle, Manresa. 151-186.
- Torràs, Meri. 1994. "Montserrat Roig i les veus que no se senten". *Serra d'Or* 410. 58-61.

- 1995. "Per què era convenient que el narrador emmudís? Narratologia i feminisme revisats". *Lectora* 1. 63- 73.
- Vidal i Tomàs, Bernat. 1968. "Pròleg". Dins *Banc de fusta* d'Antònia Vicens. Editorial Moll. (Biblioteca Les Illes d'Or). Palma. 9-16.