



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

**El «Cicle del Pallars» de Maria Barbal: memòria de la
Guerra Civil i l'èxode rural.**

Montse Gatell Pérez

TESI DOCTORAL UAB / 2018

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA

Doctorat en Llengua i Literatura Catalanes i Estudis teatrals

Directora de la tesi: Dra. Teresa Iribarren Donadeu

Tutor acadèmic: Dr. Francesc Foguet i Boreu

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA

Doctorat en Llengua i Literatura Catalanes i Estudis Teatral

Doctoranda: Montse Gatell Pérez

Directora: Dra. Teresa Iribarren Donadeu

Tutor acadèmic: Dr. Francesc Foguet i Boreu

AGRAÏMENTS

La dedicació a l'estudi i la recerca exigeix, a banda de les habilitats i coneixements que els són propis, concentració, perseverança i sistematització de l'esforç i del treball. Sovint, aquestes condicions són difícils d'aconseguir quan interfereixen en el ritme i les prioritats d'una vida al marge de la investigació acadèmica. És per aquesta raó que, en primer lloc, el meu agraïment ha de ser per cadascun dels membres de la meva família nuclear: pares, germans, nebots, marit i filla. Els cercles concèntrics que representen les relacions socials de tota persona assenyalariaien també un grup de gent que, durant aquests tres anys, s'han interessat pel meu tema d'estudi o per la marxa de la tesi. El risc que comporta l'oblit m'obliga a no esmentar ningú en particular, tot i que cadascuna d'aquestes persones és coneixedora de la meva gratitud.

En un altre dels meus cercles s'hi troben dues persones sense les quals aquesta tesi no hauria estat possible, i entendreu que no sigui només una frase feta. Em refereixo, en primer lloc, a la doctora Teresa Iribarren Donadeu, directora de la investigació, que m'ha impulsat amb el seu entusiasme, m'ha contingut amb la raó i m'ha guiat, amb intel·ligència i molta generositat, fins aquí. No hi ha cap manera de retornar-li la paciència, la dedicació i el mestratge. En segon lloc, la senyora Maria Barbal i Farrés, autora de les obres que formen el corpus d'aquesta tesi, escriptora admirada que, amb el temps, s'ha convertit també en una figura que orbita en el meu món. Haig d'agrair-li l'interès sostingut pels meus treballs sobre la seva obra, les estones que hem passat juntes, les respostes sempre puntuals i amables i, per damunt de tot, el regal de la seva narrativa.

En darrer terme, només perquè arribo al final d'aquest capítol, és just fer un agraïment als professors de la UAB que s'han fet càrrec del seguiment de la tesi: els doctors Jaume Aulet, Enric Cassany, Víctor Martínez-Gil i, especialment, el doctor Francesc Foguet que va revisar amb paciència la primera part de la tesi i la doctora Maria Campillo, que em va assenyalar el camí de les narratives de la memòria. Així mateix, un agraïment a les doctores Rosa Rius, Fina Birulés, Helena González, Cristina Alsina, Meri Torras, Marta Segarra i Elena Losada de la UB; la doctora M. Carme Sanmartí de la UVic-UCC i, *in memoriam*, la doctora Francesca Bartrina. Totes elles, en un moment o altre, em van escoltar.

TAULA DE CONTINGUTS

Introducció.....	10
PRIMERA PART: APROXIMACIONS TEÒRIQUES.....	24
1. A L'ENTORN DE LA MEMÒRIA.....	24
1.1. Enfocaments teòrics sobre la memòria.....	27
1.1.1. La dimensió social de la memòria: la memòria col·lectiva.....	27
1.1.2. La dimensió simbòlica de la memòria: els <i>lieux de mémoire</i>	33
1.1.3. La dimensió comunicativa de la memòria: la Memòria Cultural.....	37
1.1.4. Els mitjans de memòria cultural: la proposta d'Astrid Erll.....	40
1.2. Elements articuladors de la memòria.....	42
1.2.1. L'oblit.....	43
1.2.2. El trauma i el dol.....	46
1.2.3. El testimoni.....	49
1.2.4. La condició de víctima.....	55
1.3. Les formes de la memòria.....	59
1.4. El gènere de la memòria.....	65
1.5. La memòria de la Guerra Civil espanyola, el franquisme i la Transició.....	72
1.5.1. Memòria i oblit d'una «guerra total».....	75
1.5.2. La memòria en conflicte.....	80
1.5.2.1. La memòria de la guerra i la dictadura.....	81
1.5.2.2. La memòria de la Transició.....	84
1.5.2.3. La recuperació de la memòria.....	86
1.5.3. Memòria de la guerra i la repressió a Catalunya.....	91
1.5.3.1. La memòria de la guerra i el franquisme al Pallars.....	97
1.5.3.2. Els llocs de memòria dels catalans.....	101
2. LA REPRESENTACIÓ LITERÀRIA DE LA MEMÒRIA.....	107
2.1. La memòria en la literatura.....	111
2.1.1. Narratives de la memòria.....	114
2.1.1.1. La ficció en les narratives de la memòria.....	117
2.1.1.2. Les novel·les com a mitjà de circulació de la memòria cultural: models de classificació.....	124
2.2. La narrativa sobre la Guerra Civil espanyola, el franquisme i la Transició.....	130

2.2.1. Les generacions literàries dels «testimonis» i els «fills de la guerra».....	134
2.2.2. La generació literària dels «nets de la guerra».....	137
2.3. La Guerra Civil i el franquisme en la literatura catalana.....	145
2.3.1. La narrativa catalana de guerra i exili durant la guerra i la postguerra.....	150
2.3.2. La narrativa sobre la guerra i el franquisme a partir dels anys setanta.....	155
3. UN MODEL D'ANÀLISI LITERÀRIA PER AL CICLE DEL PALLARS.....	158

SEGONA PART: EL CICLE DEL PALLARS COM A MEMÒRIA CULTURAL

.....	164
-------	------------

4. EL CICLE DEL PALLARS: CONSTRUCCIÓ LITERÀRIA DEL TERRITORI

.....	164
-------	------------

4.1. Eixos vertebradors del relat: creació d'un univers literari.....	172
4.1.1. El cronotop del Pallars.....	173
4.1.1.1. L'arc temporal: substrat històric de la narració.....	174
4.1.1.1.1. La Guerra Civil i la postguerra al Pallars.....	175
4.1.1.1.2. Èxode rural i despoblació.....	178
4.1.1.2. L'espai referencial.....	182
4.1.1.2.1. Desmitificació de l'espai natural.....	184
4.1.1.2.2. La ciutat: cronotop de Barcelona.....	189
4.1.2. Llengua i identitat.....	194
4.2. Creació d'un univers literari.....	206
4.2.1. Les novel·les: estructura i tècniques narratives.....	207
4.2.2. Cohesió del cicle: la intertextualitat.....	217
4.2.2.1. Intertextualitat a <i>Pedra de tartera</i> i <i>País íntim</i>	234
4.2.2.2. <i>Pedra de tartera</i> : gènesi de la narrativa barbaliana del Pallars.....	238
4.2.3. La caracterització dels personatges.....	242
5. CRÒNICA DEL PALLARS: NARRATIVA FICCIONAL DE LA MEMÒRIA	252
5.1. Claus interpretatives del «Cicle del Pallars»: les formes de la memòria.....	255
5.1.1. L'ús de la ficció.....	256
5.1.2. La relació entre el fet històric i el literari.....	262
5.1.2.1. Un relat de guerra sense combat.....	266
5.1.2.2. Èxode rural: noves formes de vida.....	273
5.1.2.2.1. Arrelament i desarrelament en el procés migratori.....	279
5.1.2.2.2. Violència en la construcció de la subjectivitat femenina.....	283

5.1.3. El paratext.....	296
5.1.3.1. Les notes.....	298
5.1.3.2. Els títols.....	301
5.1.3.3. Les cobertes.....	306
5.2. Reconstrucció del passat: l'articulació de la memòria.....	312
5.2.1. Oblit i silenci.....	315
5.2.1.1. Conxa i Teresa: el silenci de les dones.....	318
5.2.1.2. Palmira: el silenci com a imposició i estratègia.....	323
5.2.2. Trauma i dol.....	325
5.2.3. Els testimonis i les víctimes.....	331
CONCLUSIONS.....	338
REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES.....	350

Introducció

Maria Barbal i Farré (Trempt, 1949) és autora de nou novel·les, un volum de prosa narrativa sobre els pobles abandonats del Pirineu, una obra de teatre, tres publicacions de narrativa infantil i juvenil i cinc volums de narrativa breu. *Pedra de tartera* (1985), l'*opera prima* de Maria Barbal, ha obtingut els premis Joaquim Ruyra (1984), Joan Crexells (1985) i el Premi Literatura Catalana de la Generalitat, creació per a públic jove (1986). Així mateix, *Càmfora* (1992), la seva tercera novel·la, ha estat reconeguda amb el Premi de la Crítica de narrativa catalana, el Premi Nacional de Literatura Catalana i el Premi de la Crítica Serra d'Or de novel·la; *Carrer Bolívia* (1999) ha estat premiada amb el Cavall Verd-Blai Bonet de narrativa i *País íntim* (2005) amb el Prudenci Bertrana el mateix any de la seva publicació. Tota aquesta trajectòria ha valgut el Premi Jaume Fuster dels Escriptors en Llengua Catalana (2009) i el Premi Trajectòria de la Setmana del Llibre en Català (2010) per a Maria Barbal, que el 2009 va ser reconeguda amb la menció d'Escriptor català de l'any per la North American-Catalan Society.

Per bé que *Pedra de tartera* tingué una molt bona acollida per part de la crítica i del públic en el moment de la seva publicació, el seu reconeixement internacional es va produir arran de la Fira de Frankfurt de 2007, en què la literatura catalana fou la convidada d'honor: la novel·la de Barbal va ser el gran èxit de vendes de la fita editorial més remarcable en la promoció de la literatura catalana que hi ha hagut mai (Nopca, 2014). Arran de Frankfurt, la novel·la s'ha traduït a quinze llengües i ha venut més de 100.000 exemplars en alemany. L'èxit de la traducció, *Wie ein Stein im Geröll* (2007), de Heike Nottebaum, és atribuïble en bona part a l'atenció que hi prestà la crítica literària Elke Heidenreich al seu programa *Lesen!*, de molta popularitat a Alemanya. Així mateix, a l'obra de Barbal se li van dedicar prop de quaranta ressenyes i articles (Jané 2012: 165-166). A banda, la novel·la compta amb dues adaptacions teatrals: la de Joaquim Vilà i Folch, de 1991, que va ser representada el 2011, en la seva traducció alemanya, a la Ciutat del teatre de Meiningen; i la de Marc Rossich, estrenada també el 2011 al Teatre Nacional de Catalunya. La novel·la és lectura habitual als currículums de secundària i batxillerat a Catalunya i el 2015 se'n va publicar una edició revisada per l'autora dins dels actes de commemoració del trentè aniversari de la publicació, organitzats pel Govern de la Generalitat. L'edició commemorativa es publicà juntament

amb un opuscle titulat *Pedres a la tartera* on 50 escriptors, filòlegs, traductors, crítics i investigadors parlen de l'obra, considerada ja una obra canònica amb una important projecció internacional (Gatell i Iribarren, 2017).

Les tres primeres novel·les, *Pedra de tartera*, *Mel i metzines* (1990) i *Càmfora*, i el recull *La mort de Teresa* (1986), presenten una perspectiva crítica de l'entorn rural conegut i viscut per l'autora. La circumstància de l'aparició d'un volum que incloïa les tres primeres novel·les, editat per La Magrana l'any 2002 amb el títol *Cicle del Pallars*, va ser definitiva per a la seva popularització. L'operació editorial responia a un interès comercial, però l'elecció del Pallars com a element comú de les novel·les contribuï a la consolidació de Barbal com a «l'autora del Pallars» i de la seva obra com a «rural». A *Escrivia cartes al cel* (1996), *Carrer Bolívia*, *Bella edat* (2003), *Emma* (2008) i *En la pell de l'altre* (2014), Barbal canvia radicalment l'escenari literari respecte de les seves primeres obres i en situa l'acció en un ambient urbà. La singularitat de *Càmfora* i *País íntim* (2005) és que es combina l'acció diegètica entre l'espai rural i l'espai urbà.

La unitat narrativa formada per les tres primeres novel·les es veu completada per *La mort de Teresa* en tant que l'anàlisi dels elements narratius són compartits per les quatre obres. El que en un treball anterior a aquesta tesi (Gatell, 2014) vam establir com a «vincles» entre les novel·les i el recull de relats és constitutiu d'una referència literària que parteix de la representació d'una realitat vinculada als modes de vida, l'ambientació, els personatges i les temàtiques de cadascuna de les obres. Tot i la distància temporal de l'escriptura i la seva publicació, a més, *País íntim* es considera en la nostra investigació com a obra adscrita a la narrativa que englobem sota l'epígraf «Cicle del Pallars». Aquesta denominació ha estat utilitzada per diversos investigadors i estudiosos des de l'aparició del volum amb títol homònim el 2002 per referir-se bé a les tres primeres novel·les (Rafart, 2002), bé a les tres novel·les i el recull de contes (Real, 2007), de manera que s'ha convertit en una referència literària. La sòlida intertextualitat de la novel·la de 2005 amb *Pedra de tartera* deixa la qüestió de la seva adscripció al Cicle fora de tot dubte i, a banda, aporta una nova visió respecte al conjunt: totes les obres, a banda dels elements narratius compartits, contenen històries de migració, i aquesta migració, directament o indirecta, té a veure amb la Guerra Civil espanyola i amb l'època històrica que tingué lloc sota la seva influència. D'aquesta manera, la definició de la guerra i l'èxode rural com a eixos vertebradors de la narrativa del Pallars aporta el context teòric a la investigació i en delimita el corpus. *Pedra de tartera*, *La mort de*

Teresa, Mel i metzines, Càmfora i País íntim són les obres objecte d'anàlisi en el nostre estudi ja que la unitat narrativa que representen s'estableix a partir de l'interès per la recuperació de la memòria i la representació d'una realitat en relació amb un espai i uns esdeveniments històrics concrets.

Ens trobem en un espai acadèmic erm per dues circumstàncies: primerament, perquè el sistema literari català no ha aprofundit en l'estudi de la literatura i la memòria de la Guerra Civil o altres esdeveniments traumàtics, mentre que sí que ho ha fet el sistema literari espanyol, i, segonament, perquè els estudis sobre l'obra barbaliana, no massa abundants, no han fet una lectura global del Cicle del Pallars i, quan ho han fet de manera parcial, l'enfocament no ha estat mai el de la recuperació de la memòria de la guerra a través de la literatura. Val a dir, a més, que molt majoritàriament, els estudis sobre la ficció de Barbal se centren únicament en *Pedra de tartera* i en la seva condició de novel·la rural. Així, excepte el cas de *País íntim* en algun estudi (Łuczak, 2011; Bister, 2014), les obres del Cicle del Pallars no són llegides com a obres sobre la Guerra Civil, al contrari del que passa amb novel·les que comparteixen fins i tot l'espai diegètic amb *Pedra de tartera* o *Mel i metzines*, com ara *Les veus del Pamano* (2004) de Jaume Cabré.

La nostra comesa és posar en diàleg l'obra pallaresa de Barbal amb les narratives de la memòria. Aquesta és, de fet, l'aportació principal de la investigació. Si bé els estudis sobre l'*opus* barbaliana – principalment *Pedra de tartera* – contemplen en alguns casos la importància de la Guerra Civil espanyola com a fet estructurador del relat literari, ho fan de manera gairebé anecdòtica i generalment l'abordatge es fa des del punt de vista de la recuperació del món extint del Pirineu de mitjan segle XX, és a dir, amb el territori i la seva reconstrucció literària com a centre principal d'interès. És el cas dels coneguts estudis d'Anne Charlon «Geografia real i geografia imaginària del Pallars en les novel·les de Maria Barbal» i el d'Helena Alonso «El Pirineu com a espai literari: més enllà de la mitificació i la llegenda», tots dos publicats a *Els Pirineus, Catalunya i Andorra. Actes del tercer Col·loqui Internacional de l'AFC* (2006). És també la idea principal de Neus Real a «Història, territori i gènere en la primera novel·la de Maria Barbal» (2007) i de la majoria d'articles compresos a *La narrativa de Maria Barbal: Pedra de tartera i altres*, volum coordinat per Christian Camps o de l'article d'Isidor Cònsul «Maria Barbal, plany de la terra perduda» (2002). Així mateix, tant els estudis com els articles de premsa que s'han publicat sobre les diferents novel·les estan

dominats per la idea principal que l'obra pallaresa de Barbal respon a l'interès de l'autora – potser la necessitat – de recuperar o restablir les coordenades en què se situa el record d'un espai i d'un temps perduts. Aquesta lectura de l'*opus* barbaliana del Pallars i, en alguns casos, la manca de rigor, l'ha encasellada en una classificació considerada «menor» per l'acadèmia i la crítica, això és, la «narrativa rural», representada a Catalunya per Maria Barbal i Jesús Moncada, principalment. És en aquest epígraf que Àlex Broch i Josep M. Lloró situen la prosa de Barbal en sengles articles a *70-80-90. Literatura. (Dues dècades des de la tercera i última)* de 1992, tot i que només Lloró fa una valoració general negativa de l'esmentada «novel·la rural» i, en particular, de Maria Barbal. Víctor Martínez-Gil, en un article a *Els Marges, «De re urbana i De re rurali, un altre cop?»* (1991) va analitzar i ressituar la discussió sobre aquesta dicotomia. En tot cas, la nostra proposta planteja la superació d'aquesta classificació superficial i reiterativa que descansa en una valoració de l'obra que no es basa en criteris qualitius ni constitutius del text literari.

La nostra investigació parteix de la hipòtesi que la narrativa barbaliana del Pallars actua com a sistema simbòlic constitutiu de la memòria cultural del territori. La Guerra Civil espanyola, el franquisme i l'èxode rural són estipulats com a eixos vertebradors dels relats que recuperen la memòria a través de l'escriptura.¹ Es tracta d'oferir una mirada més àmplia i menys acomplexada d'una producció literària que ha estat i és un referent de la literatura catalana però que ha assolit grans quotes d'èxit també en altres latituds europees. L'objectiu és posar en relació les obres del Pallars amb les narratives de la memòria. D'aquesta manera, pretenem inscriure-les en el context de la discussió acadèmica sobre la memòria de la guerra espanyola, la seva vinculació amb la construcció de la identitat i la manera com *Pedra de tartera* actua com a gènesi i referència literària de la resta d'obres del Cicle. Aquesta és una aportació original en el marc tant dels estudis literaris catalans com dels estudis sobre la memòria. De fet, és un camp gairebé inèdit, ja que ni l'acadèmia catalana s'ha ocupat seriosament de l'establiment d'un marc teòric a l'entorn de la memòria i la literatura, ni l'obra de Barbal ha estat analitzada sota aquest prisma. Només la tesi publicada de Daniela Bister, *La construcció literària de la víctima. Guerra Civil y franquismo en la novel·la castella,*

1 Identifiquem aquests esdeveniments com a representatius d'un procés que abraça tot el segle XX i, per tant, ens referim també a l'època immediatament anterior a l'esclat de la guerra, la postguerra, la repressió franquista i el procés de transició a la democràcia. La guerra, el franquisme i l'èxode rural són els fets que actuen com a impuls creatiu de l'autora i, alhora, vertebreren les obres i en constitueixen les temàtiques.

catalana y vasca (2014) escull justament *País íntim*, *Les veus del Pamano* de Jaume Cabré i *La meitat de l'ànima* (2004) de Carme Riera, com a novel·les catalanes en què s'indaga la identitat de la víctima i la seva representació literària en relació a la Guerra Civil. Hem de recórrer als nombrosos estudis que sobre el tema ha produït l'acadèmia espanyola i la pròpia historiografia, que han tingut l'encert de posar en relació la producció literària sobre la guerra i les nombroses teories sobre la memòria com a constructe psicològic però també social. Així, han configurat un marc teòric en què s'hi poden encabir les representacions literàries de la memòria. Per proximitat cultural, per les vinculacions evidents de la nostra literatura amb el sistema literari espanyol i per la circumstància de compartir la història en el marc d'un estat (que es vol) plurinacional, serà a aquest context hispànic que recorrerem quan sigui necessari. Tot i així, hem de destacar el poc interès que l'acadèmia espanyola ha mostrat per la singularitat de la literatura catalana en relació amb la memòria de la Guerra Civil.

Hi ha encara una darrera consideració a fer sobre l'obra barbaliana del Pallars i l'atenció que hi han fet els estudis literaris. Després de la publicació a la separata de la *Catalan Review* de l'article de Maria Barbal «Barcelona, terra de promissió: el descobriment de l'anònimat» (2004), en què ella mateixa explicita el seu interès per l'anàlisi del comportament de les dones en les seves novel·les i de l'efecte que el desarrelament i la migració tenen en els personatges femenins, apareixen alguns estudis i articles que fan referència al tractament del gènere en l'obra de Barbal. És el cas de la tesi de Roberta Contin *Multiplidad y pragmatismo de la narrativa femenina: Mercè Rodoreda, Montserrat Roig y Maria Barbal* (2012), o els articles de Maria Àngels Francès «Exilis interiors i exteriors en els personatges de Maria Barbal i Montserrat Roig» (2007), publicat a *Visions de l'exili. Literatura, pintura i gènere*; el de Claudia Lorena García «Silencio, resistencia y despertar femenino en *Canto rodado*, de Maria Barbal» i el de Neus Real «Història, territori i gènere en la primera novel·la de Maria Barbal», tots dos de 2007. Com la majoria de bibliografia sobre l'obra barbaliana, aquests títols se centren bàsicament en *Pedra de tartera* i en cap cas fan una lectura del Cicle com a referència literària en el seu conjunt ni una aproximació des dels estudis de gènere. El present treball fa una aportació en aquest camp en utilitzar eines d'anàlisi i categories explicatives i analítiques pròpies dels estudis de gènere per tal de poder abordar les relacions entre memòria i identitat femenina, d'una banda, i memòria i violència envers les dones, de l'altra. En realitat, Barbal ficcionalitza la crònica d'un temps històric que

aporta un enfocament particular sobre alguns dels episodis clau de la Catalunya marginal i de les figures anònimes i desateses per la historiografia i per la crònica social de l'època: les dones del Pirineu. Aquestes dones protagonitzen un salt abismal al llarg del segle XX: d'una societat rural, patriarcal, lligada als antics cicles de la vida al camp, passant per la supervivència a la Guerra Civil, acaben migrant a la ciutat, on moltes aconseguen emancipar-se i, en algun cas, fins i tot estudiar a la universitat.

No és el mateix cas dels homes, que també han d'enfrontar-se a un canvi de paradigma social, però que no han de superar les restriccions ni discriminacions imposades per raó del seu gènere. La *Llei sobre la capacitat jurídica de la dona i dels cònjuges*, aprovada pel Parlament català el 1934, va ser anul·lada el 30 de setembre de 1939, un any després que l'autoritat franquista anul·lés l'Estatut de Catalunya. La llei catalana dotava les dones de la mateixa capacitat civil que els homes i, tot i que no superava la consideració d'inferioritat de la dona per raons fisiològiques (per exemple, en la disposició de l'edat núbil o el dret de les vídues a contraure matrimoni sempre després d'un període que estipulava el marc jurídic), la situava en plànol d'igualtat respecte l'home a efectes civils. L'article 3 de la llei republicana, segons el qual «la Llei no concedeix al marit autoritat sobre la muller ni li atorga la seva representació», va quedar molt lluny després de la victòria feixista. Un any abans de la derogació de la Llei d'igualtat, ja s'havia aprovat un decret que prohibia l'exercici de professions liberals per part de les dones i que establia mesures per al foment de la maternitat. Immediatament, es va establir la majoria d'edat femenina als 25 anys, el que obligava les dones a restar sota l'autoritat paterna fins al matrimoni i, alhora, deixar en mans de l'Església la seva educació, sempre sota la doctrina i la moral catòliques, durant tota l'època de formació personal, sense possibilitat d'emancipació econòmica, social o moral.

El canvi que viuen les dones hereves d'aquest sistema, en passar de viure en l'ambient allunyat de la modernitat i el cosmopolitisme que és l'alta muntanya a migrar a la ciutat, és explicat al llarg de les obres del Cicle a través de la subjectivitat d'unes figures femenines, des de la Conxa de *Pedra de tartera* fins a la Rita de *País íntim*, des del model de dona escarràs i sotmesa a uns dictats patriarcals que no qüestiona fins al model de dona amb consciència política i iniciativa pròpia.

Fet aquest plantejament, que ens ha de permetre connectar la narrativa del Pallars amb marcs hermenèutics en curs en l'àmbit internacional, pretenem establir la manera com les obres del Cicle del Pallars contribueixen a la construcció de la memòria cultural de

la guerra, el franquisme i l'èxode rural dins del sistema literari català. El nostre interès és establir de quina manera aquesta narrativa actua com a mitjà per a reflexionar de forma crítica sobre el passat i els seus processos de representació i, eventualment, si aconsegueix crear-ne noves memòries. En primer lloc, però, caldrà convenir que la narrativa barbaliana del Pallars constitueix un corpus específic, amb unes característiques que l'han convertit, en bona part, en una obra que aborda, des d'un plantejament local, temes universals. Haurem de certificar que, en efecte, existeix una «narrativa barbaliana del Pallars» i establir els elements narratius que ens permeten contemplar aquest corpus com una unitat narrativa diferenciada de la resta de la producció literària de l'autora. Així, identificarem els mecanismes narratius que determinen la literaturització del territori i, en relació amb la memòria, com s'estipulen els modes de vida i les estructures socials que persisteixen en el manteniment de les representacions del passat.

Pel que fa als discursos i estudis sobre la memòria, en el món occidental han estat estimulats i generalitzats arran dels debats sobre la Segona Guerra Mundial i, molt particularment, sobre l'extermini nazi. A partir de la dècada de 1980, aquests discursos s'intensifiquen i es globalitzen de manera que fan sorgir debats similars a l'entorn d'altres sistemes totalitaris, dictadures, estats de repressió o traumes socials i col·lectius diversos, tant en el continent europeu com al Con Sud. Elisabeth Jelin (2002: 10) cita Huyssen (2000: 15), qui planteja la «globalització del discurs de l'Holocaust» de manera que aquest perd la seva condició de fet històric concret i funciona com a metàfora d'altres històries traumàtiques i la seva memòria. Els discursos, estudis i debats sobre la memòria i la seva recuperació es donen en diferents àmbits socials i acadèmics com la política, el dret, la historiografia, la sociologia o la psicologia, per posar-ne alguns exemples. De la mateixa manera, l'art converteix la memòria en un centre d'interès i, alhora, se'n postula com a mitjà d'articulació, difusió i emmagatzematge. Les diferents disciplines artístiques com el cinema, la fotografia, la música o la literatura participen en la construcció de la memòria com a representació del passat. Aquest és el plantejament bàsic dels estudis de la memòria cultural que proposa Astrid Erll (2012), que entenen la memòria com un fenomen cultural.

Hem considerat oportú i interessant esbossar les diferents concepcions que els diversos autors han desenvolupat sobre la memòria i el fet de la rememoració, per bé que ho farem per superar aquestes definicions i per centrar-nos en la memòria cultural tal com

la teoritzen Jan i Aleida Assmann. Els professors alemanys amplien el concepte de «memòria col·lectiva» d'Halbwachs com una memòria que, a diferència de les establertes per altres teòrics, no es basa en l'oralitat i les seves limitacions de temps i espai, sinó que és definida per l'instrument que li dona forma, això és, l'escriptura, i es produeix dins de marcs culturals i no de marcs socials com a formadora de la tradició. Però són els treballs d'Astrid Erll sobre la memòria cultural en relació amb les estratègies narratives i la seva capacitat per a crear imatges col·lectives del passat els que ens interessen especialment, perquè és aquesta perspectiva la que considera la memòria com un constructe discursiu i, per tant, ens proporciona un marc d'anàlisi de l'obra literària en la construcció de la memòria cultural i en l'establiment de la relació entre la memòria i la identitat. És en aquest punt que el concepte de «memòria cultural» és més productiu per als nostres interessos, ja que es considera com a base de les identitats col·lectives i té una funció múltiple d'establiment dels vincles que configuren aquestes identitats però també d'elaboració de les diferents versions d'un passat compartit que es representen a través de diferents mitjans com la transmissió oral, els textos historiogràfics, el cinema i els nous mitjans digitals.

En l'estudi de les anomenades «narratives de la memòria» hi concorren diversos conceptes a l'entorn de la memòria mateixa i de l'articulació que se n'ha fet individualment i col·lectiva al llarg de la història. La necessitat de conservar i transmetre les vivències i el record d'aquestes vivències dels testimonis i supervivents d'un fet traumàtic, sumada a la necessitat d'ordenar el passat i de proporcionar nous relats que contravinguin el relat historiogràfic hegemònic, ha propiciat la constitució d'una memòria cultural amb capacitat per crear noves imatges del passat o, en tot cas, modificar-ne les existents. La literatura, com altres expressions artístiques, és constitutiva d'un sistema simbòlic que participa en la (re)construcció del passat col·lectiu, i ho fa, a diferència de la historiografia, sovint amb una voluntat testimonial i sense cenyir-se a un criteri de veracitat sinó, més aviat, construint un relat a l'entorn de la versemblança dels fets narrats. La literatura es converteix, doncs, en un mitjà de reflexió crítica sobre el passat i les seves representacions, amb poder per a intervenir en la modificació de l'imaginari col·lectiu i en la construcció del sentit del passat a través de la configuració de noves memòries.

En el cas espanyol, la Guerra Civil protagonitza el «boom de la memòria» al tombant del segle XXI. Després de la Transició, es renova l'interès públic per la interpretació de

la guerra, la posterior dictadura i la transició a la democràcia. La literatura, com a sistema simbòlic, participa en els debats sobre el sentit del passat més recent del país i es postula com un mitjà per donar a conèixer les històries silenciades o bé manipulades per la historiografia. L'interès pel passat, per la Guerra Civil i la dictadura franquista,² propicià encesos debats sobre un dels episodis fonamentals de la història de l'Estat durant el segle XX. Aquests debats, que es van produir a molts nivells, es basaven en l'absència d'un acord social i polític sobre el passat més recent i es van polaritzar entre els moviments per a la recuperació de la memòria històrica, d'una banda, i el recel dels grups que veien en aquest interès el perill de reobrir velles ferides que no farien sinó retornar als antics enfrontaments i posarien en perill el suposat «pacte de l'oblit» en què s'havia basat la Transició. En certa mesura, aquesta polarització responia a les voluntats a favor o en contra del reconeixement de les víctimes de la guerra i del franquisme i, fins i tot, de l'estipulació de quines havien estat aquestes víctimes. La *Llei per la qual es reconeixen i amplien drets i s'estableixen mesures en favor dels qui van patir persecució o violència durant la Guerra Civil i la Dictadura*, aprovada el 31 d'octubre de 2007 i més coneguda com a Llei de Memòria històrica, es considera l'estendard d'aquest estat de la qüestió en relació al reconeixement de les víctimes de la guerra i la dictadura, malgrat que una de les grans mancances de la llei sigui que no reconeix l'obertura de fosses comunes.

Tot i que és acceptat que les representacions narratives tenen influència en la memòria col·lectiva que elles mateixes produeixen (Erl, 2009: 220), en la nostra investigació no pretenem aprofundir en fenòmens sociològics o polítics a través de l'anàlisi de les seves representacions literàries. El nostre interès és assenyalar els possibles efectes dels textos en la funció principal de la memòria que és la de possibilitar el rescat selectiu i fragmentat de la història i, en el nostre cas, de la història silenciada i menystinguda pel relat dominant dels vencedors. En aquest punt cal assenyalar que la narrativa barbaliana del Pallars està constituïda per les veus dels subjectes subalterns, els qui no només no van protagonitzar els episodis de les batalles sinó que van haver de patir les conseqüències de la derrota en un territori que, per estratègic en la seva dimensió fronterera, va ser conscientment oblidat per les autoritats franquistes i, posteriorment, pel relat historiogràfic. La ficció narrativa es fa càrrec, per tant, de donar veu a aquests subjectes que podem reconèixer com a víctimes. En la nostra anàlisi, eludirem la

2 Usem indistintament els conceptes «dictadura franquista» i «franquisme» en l'accepció compartida de període històric marcat per una ideologia de caràcter autoritari.

discussió sobre la jerarquització i la consideració de les víctimes de la Guerra Civil i el dret a la reconstitució de la seva dignitat, que és més aviat una discussió política i ètica, i ens centrarem en les víctimes d'una època i d'un espai, més que no pas en les víctimes d'una guerra. Aquestes són les víctimes que Barbal fa protagonistes dels seus relats i que són principalment dones, sotmeses també per un sistema patriarcal que en l'àmbit rural es consolida i perpetua molt més enllà de l'obertura que suposa a l'àmbit urbà l'arribada de la democràcia i la conquesta de les llibertats. Caldrà, per tant, que el plantejament d'aquesta tesi estigui sostingut per una anàlisi crítica que, des de la perspectiva del gènere, doni resposta a la qüestió de la triple victimització de les dones rurals com a subjectes subordinats, a les estratègies que utilitzen per a la supervivència o pel trencament dels rols establerts per l'ordre patriarcal, a la formació de la seva autoritat individual i a la seva implicació en la recuperació de la memòria col·lectiva.

La tesi s'estructura en dues parts; la primera correspon a l'articulació del marc teòric, i la segona, a l'anàlisi literària. Per tal de poder construir el marc teòric des del qual abordem el tema de la memòria i la seva relació amb la literatura, farem un recorregut cronològic per les seves nocions teòriques. Aquest repàs ens proporcionarà eines per a l'anàlisi hermenèutica i ens ajudarà a bastir el marc de la memòria cultural que ens permeti una lectura interpretativa del corpus analitzat. Així, situem la present investigació en la intersecció entre els estudis literaris i els estudis de la memòria cultural (*Cultural Memory Studies*), l'origen dels quals se situa a la dècada de 1920 i que són conceptualitzats per Aby Warburg i Maurice Halbwachs. Més que no pas fer un llistat de diferents conceptes vinculats a la memòria que ens ajudin a assenyalar els canvis conceptuals que s'han anat produint al llarg del temps en els diversos camps d'estudi, ens cenyirem a l'espai de relació entre la memòria i la cultura, o el que és el mateix, als processos de memòria que es produeixen en contextos socioculturals. Els conceptes que ens interessin són, per tant, la «memòria col·lectiva» formulada per Halbwachs, els *lieux de mémoire* de Pierre Nora i la «memòria comunicativa» i la «memòria cultural» de Jan i Aleida Assmann. D'aquesta manera, pretenem justificar l'elecció de la «memòria cultural» formulada per Astrid Erll com a marc de l'anàlisi literària, en el benentès que la seva concepció, a diferència de la formulada per Jan i Aleida Assmann, assimila aquesta memòria a la col·lectiva i la utilitza no només per referir-se als processos culturals privilegiats (els relatius a l'alta cultura), sinó als modes de la vida quotidiana i la cultura popular, és a dir, a totes les formes de record i oblit que

es produeixen en contextos socioculturals. Aquest és l'enfocament que ens interessa per realitzar l'anàlisi literària de les obres del corpus.

Després de la incursió en alguns dels diferents enfocaments teòrics sobre la memòria, caldrà definir quins són els seus elements articuladors, la identificació dels quals ens ha de permetre la creació d'un model específic d'anàlisi literària basat en la presència, l'absència i l'ús com a dispositiu narratiu de cadascun d'aquests elements en el corpus que analitzarem. És justament des de l'aprofundiment en el marc teòric dels estudis de la memòria que definim l'oblit, el trauma i el dol, el testimoni i la víctima com a components constitutius de la memòria, en el benentès que el nostre enfocament és eminentment literari i, per tant, descartem la necessitat d'exhaustivitat en la teorització sobre el fet de la recordació que, com hem justificat anteriorment, es pot realitzar des de molts i variats àmbits de coneixement. L'elecció d'aquests elements constitutius no és arbitrària, com intentarem demostrar en les següents pàgines, sinó que correspon a una tria específica en relació, d'una banda, a l'objectiu principal d'aquest treball, que és demostrar la vinculació entre la narrativa barbaliana del Pallars i les narratives de la memòria, i, de l'altra, en relació amb l'interès per determinar els mecanismes a través dels quals aquest corpus narratiu actua com a sistema simbòlic constitutiu de la memòria cultural del territori. Convenim amb Sandra Beatriz Navarrete (2013) en la seva hipòtesi que les ficcions de la memòria tenen com a factor comú el que ella anomena «il·lusió anamnètica», que defineix com els processos discursius d'evidenciació del treball memorialístic que es produeix en un text literari de ficció. Aquest treball memorialístic de la ficció es realitza, en l'obra de Barbal, en virtut dels mecanismes que els personatges utilitzen en la reconstrucció de l'univers perdut que representen el temps i l'espai abandonats, i en aquest acte de recordació hi participen, en més o menys mesura, els elements que hem considerat constitutius de la memòria.

Juntament amb els diversos enfocaments teòrics sobre la memòria i els elements que l'articulen i structuren, analitzarem les formes en què aquesta memòria s'expressa i les tensions provocades per la seva formulació vinculada al gènere. Per acabar el primer punt de les aproximacions teòriques a l'entorn de la memòria, completarem l'anàlisi amb l'estudi de la memòria dels fets històrics i canvis socials, polítics i culturals que significaren quaranta anys de guerra, repressió i dictadura en relació amb l'esdeveniment més transcendent del segle XX espanyol. Aquest darrer punt no té cap pretensió d'exhaustivitat ni tampoc d'aprofundiment en el discurs historiogràfic, que no

és ni el camp disciplinari ni l'objectiu d'aquesta tesi. Tot i així, creiem que és important fer-ne una aproximació per tal de poder determinar, posteriorment, de quina manera la narrativa barbaliana literaturitza els fets i processos històrics.

El segon punt de la primera part, justament, aborda l'anàlisi del paper de la literatura en els processos col·lectius de recordació. D'aquesta manera, establirem un marc analític adequat a l'estudi de la producció literària sobre la Guerra Civil espanyola, el franquisme i l'èxode rural, identificats en aquesta investigació com a eixos estructuradors del relat ficcional en les obres del Cicle del Pallars. Per donar compliment a aquest objectiu, determinarem les «narratives de la memòria» com a forma de la representació literària de l'acte de recordació amb què identifiquem el corpus a través de l'estudi de la ficció en aquest tipus de narratives i de les novel·les com a mitjà de circulació de la memòria cultural. Un repàs succint a la producció narrativa sobre la guerra i el franquisme en el sistema literari espanyol i en el català ens permetrà situar-hi les obres barbalianes del Pallars en relació amb la representació literària de la memòria.

Finalment, per encarar l'anàlisi literària, establirem un marc analític que permeti determinar la contribució de les novel·les a la construcció de la memòria sobre la Guerra Civil, el franquisme i l'èxode rural. Responent al doble enfocament de la tesi, també aquest model analític s'estableix des dels estudis de la memòria i els estudis literaris, de manera que estipula els elements memorístics i els elements narratius com a constructors d'un tipus de memòria, de les formes que adquireix i de la seva articulació literària. A partir de la vinculació entre uns i altres elements (els narratius i els memorístics), pretenem justificar la funció de mitjans de la memòria cultural de les obres del corpus. A més, el marc analític relaciona els eixos vertebradors del relat i els contextos socioculturals en què tenen lloc els actes de recordació i que establím en concordança amb els marcs socials estipulats per Halbwachs: el temps, l'espai i la llengua. Així, l'arc temporal de les obres s'estableix entre la Guerra Civil i els primers anys del segle XXI; l'espai referencial es determina a partir de l'oposició entre l'espai rural representat simbòlicament pel Pallars i la ciutat de Barcelona com a representació de l'espai urbà; i la llengua es considera l'instrument que articula el discurs de la memòria en relació amb la identitat dels personatges.

Per tal de fer front a alguns dels interrogants que ens hem plantejat, com ara quins són els elements narratius que ens permeten contemplar l'obra pallaresa de Maria Barbal

com una unitat diferenciada de la resta de la seva producció, com es produeix la literaturització del territori o com s'estipulen els modes de vida i les estructures socials, utilitzarem la taxonomia que ens proporcionen els estudis literaris, específicament la narratologia cultural³ desenvolupada per Ansgar Nünning (2004). La proposta de Nünning aplica categories narratològiques clàssiques a l'anàlisi contextual de la ficció i es fonamenta en la idea que les tècniques narratives són formes semantitzades amb un significat concret. També és aquest el mètode utilitzat per Erll (2012), qui assenyala que a través de l'anàlisi de les característiques formals dels textos podem distingir diferents maneres de representar el passat. Així, els trets formals poden influir en el tipus de memòria que construïm atenent als aspectes antropològics, sociològics, psicològics i històrics que configuren el relat com a representació del passat. La narratologia cultural és un instrument al servei de l'anàlisi interpretativa que pretenem fer de l'obra barbaliana del Pallars, això és, una anàlisi del contingut que ens permeti respondre les preguntes de recerca plantejades a partir de la lectura del discurs escrit. La tècnica d'anàlisi textual ens ha de permetre les inferències del discurs a partir de la presència o absència d'elements que haurem estipulat prèviament en tant que posa l'èmfasi en les accions socials que s'estructuren a partir del relat escrit, i són aquestes accions socials (les relacions de poder, les desigualtats socials i de gènere, les relacions familiars, els modes de vida rural, l'impacte del trasllat a la ciutat, etc.) que estructuren el relat de les obres que estudiem.

La segona part de la tesi se centra en l'anàlisi textual de les obres a la llum dels mecanismes i elements narratius i memorístics establerts en el marc teòric. Seguint l'esquema que hem proposat en el marc analític, els marcs socials que representen l'espai, el temps i la llengua constitueixen, juntament amb l'estructura i les tècniques narratives de les obres, la intertextualitat i la caracterització dels personatges, els elements narratius l'anàlisi dels quals ens permetrà establir l'existència d'una narrativa pallaresa diferenciada de la resta de l'opus barbaliana. A partir de l'anàlisi literària, establirem la vinculació del patrimoni cultural amb el territori i justifiarem l'existència d'un univers narratiu construït en base a un comú denominador: l'espai geogràfic pallarès com a espai simbòlic d'un món que s'extingeix, en el benentès que la

3 L'enfocament de la narratologia cultural ens és útil en la seva concepció «postclàssica». Ens referim a la designació adoptada per la periodització temporal de la història de la narratologia com a ciència d'estudi del relat i que indica la superació de les etapes pre-estructuralista i estructuralista i se situa en l'etapa postestructuralista, corresponent a una varietat de tendències agrupades sota el nom de «narratologia postclàssica».

delimitació d'aquest espai, quant a element narratiu semantitzat, comporta l'establiment d'un marc temporal al què s'adscriuen uns fets històrics la narració dels quals s'activa a partir de la llengua. La desaparició inexorable d'unes formes de vida i de treball i l'efecte que aquesta desaparició té en els personatges és a la gènesi de totes les obres del Cicle del Pallars. Les diverses claus interpretatives de les novel·les que representen les diverses formes que pren la memòria s'identificaran a partir de l'estudi de l'ús que Barbal fa de la ficció quant a estratègia per a la construcció de la memòria, de la relació que, en les obres, s'estableix entre els fets i processos històrics i els fets literaris i, finalment, de l'anàlisi del paratext com a dispositiu que mediatitza el contacte entre el lector i l'obra literària.

Finalment, els elements articuladors de la memòria que s'han especificat en la primera part de la investigació prenen diverses formes narratives que col·laboren en la representació social, cultural i estètica d'una determinada versió del passat recuperat. Aquests elements articuladors de la memòria (l'oblit, el trauma i el dol, el testimoni i la víctima) que s'han definit en el marc teòric són l'engranatge conceptual i hermenèutic amb el qual es formula en part el model d'anàlisi literària. Aquest model s'articula a partir dels processos estètics (els elements narratius enumerats més amunt) i dels processos memorístics en les obres del corpus. Analitzarem l'ús d'aquests com a dispositius narratius amb el doble objectiu de relacionar les obres del corpus amb les narratives de la memòria i, d'altra banda, de determinar la funció del corpus com a sistema simbòlic del territori. Tant la forma com l'articulació de la memòria en les obres del corpus intervenen en la seva definició com a creacions culturals estructuradores, productores i transmissores de la memòria.

En darrer terme, l'enfocament des de la memòria cultural ens força a una percepció més àmplia de l'obra que analitzem i que, més enllà de les manifestacions estrictament literàries, ha germinat en altres manifestacions culturals que participen de la construcció de la memòria del territori, com ara obres de teatre, tertúlies literàries, unitats didàctiques, lectures públiques, commemoracions, premis, etc. Aquesta tesi, amb l'abordatge interdisciplinari i les aportacions genuïnes, vol subratllar la qualitat literària de les obres que conformen el corpus i defensa la seva adscripció a les literatures europees que formen part constitutiva de la memòria col·lectiva i les seves manifestacions artístiques a l'entorn dels grans esdeveniments històrics del segle XX.

PRIMERA PART: APROXIMACIONS TEÒRIQUES

«Cal recordar i oblidar alhora. La memòria també és oblit. Algú va dir que tots tenim dues memòries: la petita memòria, que serveix per a recordar allò que és petit, i la memòria gran, que serveix per oblidar allò que és gran».

Montserrat Roig, *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (2009: 29).

1. A L'ENTORN DE LA MEMÒRIA

El 1945, uns mesos abans de l'alliberament del camp de Buchenwald, Jorge Semprún visitava per última vegada el qui havia estat el seu professor de Sociologia a la Sorbona, Maurice Halbwachs, al bloc 56 del Camp Petit, on agonitzaven els presoners que ja no podien escapar-se de la mort. Portat per la necessitat de pregar pel trànsit del seu mestre i amic, amb qui havia compartit moltes hores de conversa les tardes de diumenge a Buchenwald, Semprún va declamar uns versos de Baudelaire (1859): «*Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!*» en un ritual que procura tornar la dignitat a l'home que fa setmanes que mor lentament de disenteria. La literatura havia estat per a Semprún el vincle amb la seva identitat anterior a l'ingrés al camp durant el captiveri i, en la circumstància tràgica d'assistir Halbwachs en la mort, invoca unes paraules que són la memòria de la tradició literària, única salvació per a l'escriptor que considera l'escriptura com a camí per al record.

Vint anys abans, el 1925, Halbwachs escrivia sobre la memòria en el que s'ha convertit en el text seminal dels *Memory Studies*, *Les cadres sociaux de la mémoire*, en què exposa la seva teoria sobre el condicionament social del record i teoritza sobre el que ell anomenà per primer cop «memòria col·lectiva». Cinquanta anys més tard de l'alliberament del camp, el 1995, Semprún va publicar *La escritura o la vida*, obra en què s'interroga sobre la possibilitat de narrar l'experiència i sobre la possibilitat de viure en l'oblit. «Escriure o viure» és el dilema al qual s'enfronta Semprún, perquè no és possible narrar l'inenarrable, com tampoc és possible viure si es recorda. D'aquí l'aporia «callar està prohibit, parlar és impossible» que Elie Wiesel (1928) formula justament en una conversa enregistrada que manté amb Semprún (Semprún; Wiesel, 1995). No

podem saber si Halbwachs reflexionà sobre la teorització de la memòria en la seva estada al camp; en tot cas, Semprún no ho testimonia a la seva obra. Però no deixa de ser una circumstància tràgica per a iniciar el nostre recorregut sobre la conceptualització de la memòria com a categoria teòrica, que el seu principal estudiós visqués – i morís – en primera persona el fet històric que ha donat peu als estudis de la memòria com a fenomen internacional: l'Holocaust nazi. Halbwachs mor a Buchenwald i protagonitza, així, el fenomen fundacional dels estudis sobre la memòria als quals havia dedicat bona part de la seva atenció acadèmica.

Efectivament, els estudis sobre la Xoà constitueixen la base sobre la que s'han construït els estudis culturals de la memòria a Europa i en els quals s'ha fonamentat bona part de la producció literària vinculada al testimoni dels conflictes bèl·lics. Així, els termes «víctima», «trauma» o «genocidi» són ressignificats arran del canvi ètic que suposa l'experiència de l'Holocaust i de l'articulació del trauma històric que, per primera vegada, es fa des de la perspectiva i amb la veu de les víctimes, dels qui no van poder inserir les seves històries en la història oficial que és sempre el relat dels vencedors del conflicte (Assmann, 2012). Molts dels autors que s'ocupen de l'estudi de la memòria consideren l'Holocaust com a símbol inaugural de «l'era del testimoni», en paraules d'Annette Wieviorka (1998).⁴ Elizabeth Jelin (2002) considera l'experiència nazi i els debats a l'entorn d'aquesta qüestió com l'origen de les reflexions sobre la possibilitat o la impossibilitat del testimoni, en el benentès que una de les dificultats d'aquesta transmissió de la memòria és comptar amb la voluntat d'escolta del receptor del relat memorialístic, idea també problematitzada a *La escritura o la vida*. Segons Esther Cohen (2006: 49), a partir dels anys 1970 emergeix conscientment la figura del testimoni en relació amb els camps d'extermini com a resposta col·lectiva al fenomen i, d'aquesta manera, el testimoni ocupa per primer cop el seu lloc a la història. També és en relació amb l'Holocaust que Marianne Hirsch teoritza sobre la *postmemòria* a «The Generation of Postmemory» (2008), que defineix com una estructura de transmissió intergeneracional i transgeneracional de coneixement i experiències traumàtiques. Així mateix, Todorov (2000) es refereix a l'ús i abús de la memòria en referència, bàsicament, a la transmissió de l'experiència dels camps d'extermini nazis.

4 Com bé assenyala Santamaría Colmenero (2013) seguint Traverso (2007), però, la consideració de la Xoà o l'Holocaust com a paradigma del record i la voluntat de recuperació de la memòria, la seva càrrega simbòlica, constitueix una formulació de caràcter eurocèntric, no traslladable automàticament a altres comunitats fora de l'àmbit dels països occidentals i l'Amèrica Llatina.

Tot i així, és vint anys abans de l'alliberament dels camps que Maurice Halbwachs escriu *Les cadres sociaux de la mémoire* i el 1950 es publica pòstumament *La mémoire collective*, obra en què treballà durant cinc anys i que s'hagué de publicar incompleta. Emparat pels antecedents de l'escola d'Estrasburg i el diari *Annales d'histoire économique et social*, fundat per Marc Bloch i Lucien Febvre, a l'entorn del qual es trobaven sociòlegs i historiadors a principis de segle, Halbwachs és el primer a parlar de «memòria col·lectiva». Aquest concepte acabà convertint-se en la referència bàsica dels estudis de la memòria que viuran un esclat sense precedents a partir del darrer terç del segle XX en un abordatge múltiple des de diferents disciplines de l'àmbit de les ciències socials i les humanitats, sota el camp disciplinari dels estudis culturals i impulsats per l'interès que desperta a Occident – o potser per la necessitat d'explicar-se – el fenomen de l'Holocaust. Aquest interès, que es desenvolupa en els *Holocaust Studies*, deriva en el que s'ha anomenat «moda de la memòria», «boom de la memòria» o «cultura de la memòria», termes que proporcionen un marc epistemològic segons el qual s'assumeix la importància i l'obligatorietat de «recordar» (Assmann, 2012) i donen compte de la ingent quantitat d'estudis acadèmics i de la producció cultural a l'entorn d'altres fets traumàtics, més enllà de la Segona Guerra Mundial, com ara els règims totalitaris de Sud-Amèrica i de l'Europa de l'Est o la Guerra Civil espanyola.

Malgrat que les experiències no són idèntiques i tenint en compte les grans diferències històriques i polítiques entre les implicacions de la Segona Guerra Mundial i la Guerra Civil espanyola, no es pot negar la dimensió col·lectiva de l'experiència compartida i, per tant, de la memòria transmesa a partir dels testimonis. És en el marc de la col·lectivitat que el record s'estructura i pren sentit. Així, diu Semprún (2014): «*Y no obstante, habremos vivido la experiencia de la muerte como una experiencia colectiva, fraterna además, fundiendo nuestro estar-juntos... Como un Mit-seinzum-Tode...*». D'aquí la importància de recórrer a les diverses teoritzacions que s'han produït del concepte de la memòria des de la formulació de la «memòria col·lectiva» de Maurice Halbwachs per abordar una producció literària que tematitza la Guerra Civil espanyola.

1.1. Enfocaments teòrics sobre la memòria

La memòria ha estat un dels conceptes sobre els quals l'ésser humà ha reflexionat a bastament al llarg de la història. Quins són els seus mecanismes d'activació, com actua en la construcció del passat, quins recursos aporta a l'adquisició de coneixement o bé com es manté a partir de tècniques mnemotècniques han estat, i són encara, aspectes de què s'han ocupat múltiples disciplines. No en va fins i tot la mitologia clàssica elabora el personatge de Mnemòsine, la deessa mare de les nou muses, inspiradores dels artistes. Mnemòsine té una font consagrada a ella, a Lebadea, just al costat de la font de Lete, la font de l'oblit. Aquesta vinculació dicotòmica entre la memòria i l'oblit serà altament productiva en els *Memory Studies* i s'abordarà des de la psicologia, la filosofia, la historiografia i la literatura. Actualment, la memòria és estudiada de manera transversal per diverses disciplines de les ciències socials i sistemes simbòlics culturals a partir de la conceptualització del record. Astrid Erll (2012: 1-6) assenyala que l'abordatge de la memòria es fa quant a fenomen cultural, en tant que té rellevància en diversos contextos de la praxi cultural; quant a fenomen interdisciplinari com a objecte d'investigació de la relació entre cultura i memòria i, en darrer terme, quant a fenomen internacional amb molta influència en diferents contextos nacionals a causa de la constant transformació dels processos històrics, de les tecnologies dels mitjans de comunicació i de la dimensió que assoleix el terme en la concepció postmoderna de la història. La major complexitat a la qual ens enfrontem en el seu estudi és la multiplicitat de nocions i conceptes heterogenis que les diferents disciplines aborden, a més, de manera molt diferent. Així, des dels inicis del segle XX, hi ha hagut diversos termes que s'han vinculat a aquest camp d'estudi: *mémoire collective*, *lieux de mémoire*, memòria històrica, memòria comunicativa, memòria cultural, memòria social, cultures del record, etc. De la mateixa manera, la definició del concepte pot dependre de la disciplina des de la que s'estudia.

1.1.1. La dimensió social de la memòria: la memòria col·lectiva

La dècada de 1980 va veure néixer i créixer amb rapidesa l'interès sobre la dimensió social de la memòria. La filosofia, l'antropologia, la historiografia, la sociologia, la literatura i els estudis culturals centren la seva atenció en l'estudi sobre els dos processos

de què es compon la memòria: el recordar i l'oblidar, i sobre la construcció i transmissió d'aquests dos conceptes en l'àmbit col·lectiu. Malgrat les diferències específiques de concepció que presenten les diferents disciplines, hi ha consens en els trets fonamentals del record: bàsicament, en la seva relació amb el present i el seu caràcter reconstructiu (Erl, 2012: 10). Com a reconstruccions subjectives, els records són selectius i depenen en gran part de les condicions en què es produeixen, és a dir, es constitueixen a partir de la situació de present i, per tant, estan subjectes als canvis del present des d'on s'evoquen. Si el record és selectiu, l'oblit és la condició necessària perquè el record es produeixi.

Aquest interès epistemològic dels anys vuitanta per la memòria s'articula a partir del rescat dels treballs que a partir dels anys vint va realitzar Halbwachs, fonamentalment. Tant *Les cadres sociaux de la mémoire* com *La mémoire collective* es consideren estudis fonamentals a l'entorn dels quals s'aniran construint les teories sobre la reconstrucció del passat i el testimoniatge, el record i l'oblit, i les manifestacions culturals de la memòria al tombant de segle, encara que sigui per superar-los i problematitzar-los. Però no només el sociòleg francès es converteix en referència teòrica per als estudiosos de finals del segle XX i inicis del XXI, sinó que concorren a aquest debat acadèmic – que serà també polític – figures com Aby Warburg i els seus estudis sobre la memòria pictòrica europea o Walter Benjamin i les seves reflexions sobre la transmissió oral de l'experiència quotidiana. Un i altre, tot i no parlar explícitament de la «memòria col·lectiva» segons la teoritzà Halbwachs, s'hi refereixen des dels seus respectius camps de coneixement. La diferència dels seus discursos rau en l'eix central del seu pensament sobre la memòria col·lectiva: l'obra d'art per a Warburg, el discurs oral per a Benjamin.

Per a l'historiador de l'art i la cultura, precursor dels estudis culturals, el poder dels símbols culturals d'activar el record permet el retorn a les formes artístiques del passat, més que no pas la voluntat de l'artista d'apropriar-se'n de manera conscient. Així, associa la història de l'art a una teoria pròpia de la memòria col·lectiva que és la compartida i represa a través dels símbols culturals comuns. Segons Warburg, la tasca principal de la memòria cultural és posar en contacte el present amb els monuments del passat, el que ell aconsegueix amb la seva famosa biblioteca, on ordena els nombrosos documents literaris i pictòrics segons grups temàtics relacionats amb els estudis culturals. Com indica Ana Luengo (2004: 18), aquesta biblioteca podria considerar-se un «arxiu de la memòria» que aconsegueix una visió extensa de l'època, els gèneres i les disciplines

diverses, tot i que semblaria que és la representació d'un univers aïllat, ja que la història de les idees i la creació artística no ha estat sempre a l'abast de tots els estaments socials. La memòria col·lectiva de Warburg, que ell també anomena «memòria social», és la memòria dels símbols, la memòria visual col·lectiva en què recolza la cultura (Erl, 2012: 26).

L'aportació de Walter Benjamin a l'estudi de la memòria té un caràcter ben diferent de la de Warburg. Des de l'expressió del dubte que després de la Primera Guerra Mundial fossin encara possibles les experiències indirectes i els records creadors de significat, idea que desenvolupa a *El narrador* (1936), Benjamin denuncia el relat historiogràfic que, en la selecció dels records, produeix només els dels vencedors. A Benjamin li interessen els relats dels narradors orals, els qui ell anomena «cronistes» en el benentès que són els qui recullen i transmeten la memòria no només d'esdeveniments històrics sinó també de la quotidianitat, de les formes de vida i els costums. Per a Benjamin, l'important de la transmissió de la memòria que fan els narradors és el fet que són capaços de rememorar l'experiència pròpia per convertir-la en relat, però també la memòria recollida dels testimonis que el narrador pot visitar i que li transmeten l'experiència per via oral. Benjamin parla, sobretot, de la memòria de l'experiència viscuda o bé de l'experiència escoltada. A les seves *Tesis sobre la història* (2010), obra fragmentada i inacabada que recull textos esparsos escrits entre 1939 i 1940 mentre fugia del totalitarisme, Benjamin explora els límits del materialisme històric i el discurs teòric marxista, i és en aquest marc que exposa la possibilitat que sigui el cronista qui relacioni els esdeveniments viscuts sense distingir entre els «grans esdeveniments» i els «petits esdeveniments», perquè res del que ha succeït algun cop ha de donar-se per perdut per a la història.

Tot i que l'estudi de la col·lectivitat i la seva relació amb la memòria, doncs, ha estat de l'interès d'aquests autors i d'altres, és Halbwachs qui parla per primera vegada de «memòria col·lectiva» i desenvolupa una teoria a l'entorn del concepte. El context social i cultural en què Halbwachs elabora la seva teoria, ens diu Gérard Namer (1998: 34), és el del qüestionament, arreu d'Europa, de la memòria que fa aparèixer no només l'obra d'Halbwachs, sinó, abans, la de Freud en l'àmbit de la psicologia, la de Proust en la literatura i la de Mahler en la música: «*Abordar en 1925 una sociologia de la memòria es coronar un moviment cultural que caracteriza a toda Europa desde fines del siglo XIX. Puede afirmarse que toda la cultura europea, hasta la guerra de 1914, podría*

considerarse en esencia como un interrogante sobre la memoria». La gran aportació del sociòleg francès, que el distancia de Henri Bergson, amb qui havia començat els estudis sobre la concepció del temps i la seva relació amb la memòria, és el plantejament que és des del present que es reconstrueix el passat. Aquesta tesi, juntament amb la que estipula que el record individual està condicionat socialment, conforma el nucli central i més transgressor del pensament de Maurice Halbwachs amb què s'oposa a les teories de Bergson i Freud, que concebien el record com un procés exclusivament individual. L'exploració de les diferències entre el somni i la vigília és el punt de què parteix Halbwachs a *Les cadres sociaux de la mémoire*, sobre el que construeix la seva tesi a l'entorn de la dependència social dels records individuals. L'aproximació teòrica que en feien la psicologia i la psicoanàlisi defensava la compatibilitat entre el record i el somni: Bergson considerava possible accedir al passat a través de les imatges fragmentàries del somni. Halbwachs justifica la seva oposició a aquesta visió psicològica en la defensa de la necessitat d'una ment constructiva que només opera en un medi natural i social determinat, i s'oposa a la possibilitat que la memòria reconstrueixi el passat a través dels records en el marc inconscient del somni (Halbwachs, 2002: 35):

Mais, puisque le souvenir doit ainsi être reconstruit, on ne peut pas dire, sinon par métaphore, qu'à l'état de veille nous le revivons; il n'y a pas non plus de raison d'admettre que tout ce que nous avons vécu, vu et fait, subsiste tel quel, et que notre présent traîne derrière lui tout notre passé. [...] C'est que le rêve ne repose que sur lui-même, alors que nos souvenirs s'appuient sur ceux de tous les autres, et sur les grands cadres de la mémoire de la société.

Halbwachs estipula que les operacions mentals de l'individu estan relacionades amb els grups humans de què l'individu forma part i, d'altra banda, que la memòria es construeix i es transforma socialment, això és, en el marc d'uns paràmetres contextuals socials i culturals. Així, la memòria individual no consisteix en la recuperació de records viscuts en el passat en una acció que pretén «reviure'ls», sinó en la reconstrucció del passat duta a terme en el context del present gràcies a uns marcs socials, els *cadres sociaux*, que són, en primera instància, les persones que envolten l'individu – com a ésser social – que recorda. El capítol V de la seva obra sobre els marcs socials està dedicat a l'anàlisi de la memòria col·lectiva de les famílies i a la construcció dels records dels infants en aquest context. La memòria familiar és intergeneracional, en el sentit que, a través dels relats orals, els qui no van viure directament allò que es recorda, en són participants a

través de la memòria del grup. Per tant, els records individuals autobiogràfics són el contingut d'aquesta memòria generacional i de la comunicació quotidiana. Un dels exemples més reeixits que proporciona Halbwachs és el de la construcció de la memòria familiar, col·lectiva, dels infants (Halbwachs, 2014: 210):

La vida del niño está más sumida de lo que se cree en medios sociales por los que entra en contacto con un pasado más o menos lejano, que es como el marco en el que están prendidos sus recuerdos más personales. En ese pasado vivido, mucho más que en el pasado aprendido por la historia escrita, podrá apoyarse más tarde su memoria. [...] En ese sentido, la historia vivida se distingue de la historia escrita: tiene todo lo necesario para constituir un marco vivo y natural en el que un pensamiento puede apoyarse para conservar y encontrar la imagen de su pasado.

Halbwachs justifica aquesta formulació amb la idea que les experiències ocorren majoritàriament en l'entorn d'altres éssers humans que, arribat el moment, concorren en la reconstrucció del record comú: «Sin duda reconstruimos, pero esa reconstrucción se opera según líneas ya marcadas y dibujadas por nuestros otros recuerdos o por los recuerdos de los demás» (Halbwachs, 2014: 211). Aquesta concurrència és factible en tant que tots els individus formen part d'un ordre simbòlic col·lectiu que facilita la possibilitat de recuperar i interpretar els records. En paraules d'Erlil (2012: 20), els *cadres sociaux* «conforman el horizonte abarcante que se forma basado en la dimensión material, mental y social de las formaciones culturales. En este horizonte están insertos nuestra percepción y nuestro recuerdo». Els dos marcs socials més determinants són l'espai i el temps: els «marcs temporals» definits per les divisions temporals construïdes socialment i també per les diferents concepcions del temps que faci cada societat depenent dels seus contextos particulars; els «marcs espacials» com l'espai tangible del qual parteixen els records per a poder existir. En paraules de Halbwachs (2001: 28):

Comme il n'est pas possible cependant de contester que nous remplaçons souvent nos souvenirs dans un espace et dans un temps sur les divisions desquels nous nous entendons avec les autres, que nous les situons aussi entre des dates qui n'ont de sens que par rapport aux groupes dont nous faisons partie, on admet qu'il en est ainsi.

A l'espai i el temps com a marcs socials se'ls suma un marc secundari: el llenguatge, que Halbwachs concep com l'eix estructural que travessa la memòria col·lectiva i articula tot el procés de recordació. Lluny de menystenir la importància del llenguatge com a estructurador de la memòria, com observa David Ramos (2013: 40), la seva importància *«radica en que es constructor de discursos, contribuye a la configuración de realidades y sirve para validar toda práctica social»*. Com a fet narratiu per naturalesa, la memòria utilitza el text i l'oralitat com a mitjà articulador dels records col·lectius i, per tant, són el llenguatge, el discurs i el relat ordenadors del sentit dels records els qui permeten que els significats prenguin forma en allò social. Segons Halbwachs (2014: 213): *«[...] el único medio de salvar tales recuerdos es fijarlos por escrito en una narración ordenada ya que, si las palabras y los pensamientos mueren, los escritos permanecen»*.

Una de les aportacions més assenyalades de Halbwachs en relació amb la teoria del caràcter social de la memòria és la seva diferenciació respecte de la història, que no admet la multiplicitat de reinterpretacions a què es pot sotmetre el passat. Per a Halbwachs, memòria i història són dues maneres diferents de relacionar-se amb el passat, que s'exclouen mútuament. Per al sociòleg, una i altra són irreconciliables: mentre la història és universal i s'ordena a través dels fets passats, la memòria col·lectiva és particular i està produïda per grups delimitats temporalment i espacial. Com assenyalava Ramos en el seu estudi sobre la memòria col·lectiva com a reconstrucció en base a les teories de Halbwachs (Ramos, 2013: 39):

[...] la principal diferencia entre memoria e historia radica en que la primera es múltiple, irregular, cambiante, vivida, es subjetiva y particular a cada grupo humano, continua y sin límites de separación; por el contrario, la historia generaliza, totaliza, muestra una versión única, crea líneas divisorias entre cada época, es objetiva y carente de sentido, por esta razón es externa a todo grupo humano.

En la delimitació dels trets i les funcions de la memòria col·lectiva es troba la de la construcció de la identitat en el sentit que formar part d'una memòria col·lectiva indica la pertinença a un grup específic, definit en l'espai i el temps, articulats a través d'unes representacions simbòliques i regit per continuïtats i similituds que el constitueixen i el diferencien d'altres grups. La memòria col·lectiva no té com a objectiu el passat, com la història, sinó els interessos del grup en el present, a partir dels quals es reconstruirà el passat. Els marcs socials dins dels quals s'articulen els grups, per tant, proporcionen i

condicionen els continguts de la memòria col·lectiva (Erl, 2012: 21), ja que el passat no pot ser recordat en la seva totalitat i segons la voluntat de qui recorda, perquè la seva evocació implica processos de selecció condicionats pels interessos i el sistema de valors del present. Aquests interessos i valors conformen els *milieux de mémoire*, els entorns i espais compartits pels membres d'una comunitat de rememoració de què depèn la constitució de la memòria col·lectiva, perquè no existeix una memòria única i universal (Halbwachs, 2001: 49):

L'histoire peut se représenter comme la mémoire universelle du genre humain. Mais il n'y a pas de mémoire universelle. Toute mémoire collective a pour support un groupe limité dans l'espace et dans le temps. On ne peut rassembler en un tableau unique la totalité des événements passés qu'à la condition de les détacher de la mémoire des groupes qui en gardaient le souvenir, de couper les attaches par où ils tenaient à la vie psychologique des milieux sociaux où ils se sont produits, de n'en retenir que le schéma chronologique et spatial. Il ne s'agit plus de les revivre dans leur réalité, mais de les replacer dans les cadres dans lesquels l'histoire dispose les événements, cadres qui restent extérieurs aux groupes eux-mêmes, et de les définir en les opposant les uns aux autres.

Pierre Nora, anys més tard, afirmarà que, desapareguts els *milieux de mémoire*, és a dir, desapareguda la memòria, hem de recórrer a les representacions culturals que es relacionen amb el passat en el plànol col·lectiu: els *lieux de mémoire*.

1.1.2. La dimensió simbòlica de la memòria: els *lieux de mémoire*

Malgrat la poca atenció que es va fer a les teories d'Halbwachs en el seu moment, la represa de l'interès per la memòria com a fenomen creador de cultura durant la dècada de 1980 tornà a posar al centre de la discussió acadèmica la seva concepció de «memòria col·lectiva». La idea que la capacitat memorística transcendeix l'individu i que té com a subjecte el col·lectiu – un ens amb facultats idèntiques a l'ésser humà – que es basa en les teories organicistes d'Emile Durkheim i sobre les que Halbwachs va construir la idea de la dimensió plural – col·lectiva – de la memòria, justifica la configuració social del món, és a dir, la comprensió cultural del passat i el present, més enllà de la suma de les memòries individuals. En base a la concepció social de la memòria d'Halbwachs, els estudis de finals de segle XX fan atenció a la diferenciació

entre aquesta «memòria col·lectiva» que hem exposat anteriorment i que fa referència a la capacitat dels grups per crear marcs de referència per interpretar el passat comú, i la «memòria històrica»⁵ en referència a la rememoració d'un temps històric conegut a través de testimonis, documents o mites. Aquesta denominació, però, va ser combatuda fermament per Halbwachs, que considerava que el propi sintagma expressava un oxímoron en contenir dues paraules de significats contraris. Segons el sociòleg francès, l'expressió comportava un error epistemològic sense solució. Si la memòria col·lectiva és aquella memòria que es refereix tant als records provinents de l'experiència com els que procedeixen de la transmissió testimonial del grup, la memòria històrica fa referència a una realitat que necessàriament es refereix a l'experiència del subjecte. En aquest punt, diversos autors han negat la validesa de la denominació argumentant que no es pot recuperar la memòria d'allò que no s'ha viscut.

Aquest caràcter dual de la dimensió social de la memòria, que justifica l'existència de la memòria col·lectiva i de la memòria històrica, és defensada per Pierre Nora quan afirma que la memòria dels grups humans és el conjunt de records d'una experiència viscuda o bé mitificada. La seva aproximació historiogràfica al concepte de la memòria reavalua la idea de separació entre memòria i història que defensa Halbwachs a partir del concepte *lieux de mémoire*. L'obra monumental *Les lieux de mémoire* (1984) es basa en la idea que, en absència de la memòria en les societats contemporànies, s'han de crear «llocs de memòria» com a objectes de reflexió i com a referents simbòlics d'un passat compartit. Nora es refereix a l'absència de memòria espontània i a la necessitat de mantenir la memòria col·lectiva en un temps dominat per la desritualització. Aquests *lieux de mémoire*, segons Nora (1989: 2), per tant,

[...] son vestigios fundamentalmente, las últimas encarnaciones de una conciencia memorativa que a duras penas ha sobrevivido en una era histórica que reclama memoria porque la ha abandonado. Hacen su aparición en virtud de la

5 Per a una aproximació a la definició de «memòria històrica» i les complicacions del seu plantejament epistemològic, vegeu Marie-Claire Lavabre (2006), en què l'autora explora les múltiples significacions de la memòria i les diverses teories i crítiques que n'han fet autors com Marc Bloch, Paul Ricoeur o Roger Bastide. Per tal de poder usar el terme «memòria històrica» desproveït dels elements que Halbwachs considerava contradictoris, ens atindrem a la definició que en fa Lavabre (2006: 44): «*La memoria histórica es una forma de historia dotada de finalidad, guiada por un 'interés' que no es el del conocimiento sino el del ejemplo, el de la legitimidad, el de la polémica, el de la conmemoración, el de la identidad, aquello que Nietzsche identificaba como los diferentes usos que se podían hacer de la historia*». Aquesta definició ens facilitarà les referències a la «memòria històrica» quant a la memòria institucionalitzada a Espanya amb la *Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura*, altrament coneguda com a Llei de la memòria històrica.

desritualización de nuestro mundo, que produce, manifiesta, establece, construye, descrea y mantiene, mediante el artificio y el deseo, una sociedad profundamente absorta en su propia transformación y renovación y que, inherentemente, valora a lo nuevo por sobre lo antiguo, a lo joven por encima de lo viejo, al futuro por sobre el pasado. Los museos, los archivos, los cementerios, los festivales, los aniversarios, los tratados, las destituciones, los monumentos, los santuarios, las hermandades, son todos hitos de otra era, ilusiones de eternidad. Es la dimensión nostálgica de estas instituciones devocionales lo que las hace parecer como asediadas y frías; marcan los rituales de una sociedad sin ritual; particularidades integrales en una sociedad que nivela la particularidad; signos de distinción y de pertenencia grupal en una sociedad que tiende a reconocer a los individuos sólo como idénticos e iguales.

Per a Nora, la memòria moderna es dona a manera d'un arxiu en què es delega tota la responsabilitat de recordar i, per tant, es desproveeix la memòria dels seus signes constitutius. L'absència d'aquests *milieux de mémoire* justifica l'aparició dels *lieux de mémoire* sobre els quals Nora reflexiona en la seva obra i als quals atribueix tres dimensions que són condició per a considerar un fet o objecte com a tal: una dimensió material, en tant que els llocs del record són objectivacions culturals (tant objectes com fets o rituals); una dimensió funcional, en tant que aquests llocs han d'acomplir una funció en la societat; i una dimensió simbòlica segons la qual l'objectivació a la qual se sotmet un *lieu de mémoire* ha d'adquirir un significat simbòlic a través de l'elevació intencional. És sobretot aquesta dimensió simbòlica la que diferencia els llocs de memòria d'altres objectivacions culturals. Com que la intencionalitat és indèstria de la naturalesa simbòlica d'un objecte o fet cultural, només la voluntat de mantenir-los en la memòria els converteix en *lieux de mémoire*, i ho són quan es relacionen «*de manera consciente o inconsciente con el pasado o con la identidad nacional de un pueblo en el plano colectivo*» (Erl, 2012: 33).

Cal destacar que Nora basteix la seva obra en relació amb la nació francesa i que, per tant, qualsevol translació del seu model de reflexió i anàlisi sobre la construcció dels *lieux de mémoire* a un altre context nacional ha de tenir en compte la seva pròpia especificitat històrica, social i cultural. Ell mateix ho assenyala i així aclareix la definició de la seva idea dels *lieux de mémoire* (Nora, 1998: 31):

Se trata de la exploración de un sistema simbólico y de la construcción de un modelo de representaciones. Se trata de comprender la administración general del

pasado en el presente, mediante la disección de sus polos de fijación más significativos. Se trata pues, e insisto en ello, de una historia crítica de la memoria a través de sus principales puntos de cristalización o, dicho de otro modo, de la construcción de un modelo de relación entre la historia y la memoria.

Alguns qüestionaments sobre la seva obra es refereixen justament a aquest caràcter exclusiu de l'àmbit francès i al perill de considerar-la com una referència aplicable, sense matisos, a altres nacions. Autors com Hue Tam Ho Tai (2001), per exemple, han qüestionat la construcció que fa Nora d'un record nacional francès que omet les colònies franceses o la cultura del record dels immigrants (Erll, 2012: 34). Com assenyala Sánchez Zapatero (2010), el fet de recordar implica una selecció a partir de les construccions mentals, socials i culturals i, per tant, pren rellevància el caràcter selectiu de la memòria que *«implica el surgimiento del olvido, convertido así en correlato complementario y necesariamente dotado de sus mismas características colectivas»* (Sánchez Zapatero, 2010: 28). En definitiva, aquests autors alerten de la possibilitat de l'aparició d'una memòria globalitzadora que obviï els discursos que no tenen una posició de domini, és a dir, els qui no formen part del discurs dominant de la cultura occidental (Said, 2006: 93). En aquest context, determinats grups tindrien la capacitat de manipular la resta a través d'uns marcs de referència amb capacitat per condicionar la percepció del món (Sánchez Zapatero, 2010: 28). Aquests discursos que poden ser creadors de simbologia nacional a través del record, es converteixen en ocasions en eines de control de la informació que mostra una imatge històrica determinada. És el que succeeix, per exemple, amb els règims totalitaris que necessiten crear una memòria adequada als seus interessos, sense que prevalgui la veritat per sobre de l'adequació d'aquesta a les necessitats polítiques. Per a Santos Julià (2006a: 11), la contínua representació i reinterpretació a què es poden sotmetre els fets del passat en funció de la voluntat política posa en dubte la construcció d'una memòria col·lectiva real: *«En la medida en que un miembro de esa sociedad no haya tenido acceso a más de un relato, su 'memoria' se configurará de forma unitaria. Imponer una memoria colectiva o histórica es propio de regímenes autoritarios o de utopías totalitarias».*

Pierre Nora, en definitiva, construeix un model d'anàlisi que altres països han adoptat, com els «llocs alemanys del record», els *sites of memory* nord-americans, els *luoghi della memoria* italians, els llocs transnacionals de la memòria de l'Europa Central o la Xarxa d'Espais de Memòria de Catalunya, per posar-ne només alguns exemples. Els

lieux de mémoire no poden prescindir de la seva dimensió cultural i, en bona mesura, comparteixen la formulació de la «memòria cultural».

1.1.3. La dimensió comunicativa de la memòria: la Memòria Cultural⁶

En aquest segon estadi del procés de teorització sobre la memòria que protagonitza Pierre Nora, hi situem també els treballs de Jan i Aleida Assmann qui, els anys noranta, van desenvolupar la teoria de la memòria cultural i la memòria comunicativa sobre la base del concepte de memòria col·lectiva articulada per Halbwachs. Un i altra, des de diferents perspectives metodològiques i disciplinàries, fan una aportació fonamental a la teorització de la memòria i a l'enfocament interdisciplinari que se'n pot fer des dels estudis culturals. Així mateix, Aleida Assmann reflexiona i amplia les especificitats dels *lieux de mémoire* de Nora amb la voluntat d'oferir un model teòric menys dependent de la idiosincràsia francesa i aplicable a d'altres models nacionals.⁷ Tot i que l'interès de la nostra investigació és vincular l'obra pallaresa de Maria Barbal a la memòria cultural que va conceptualitzar Astrid Erll, per tal d'analitzar de quina manera aquesta narrativa és productora de memòria cultural, està justificada una breu anàlisi de les teories dels Assmann en tant que antecedents teòrics de la investigadora alemanya. Els Assmann i Erll conceben de manera diferent la memòria cultural: mentre els Assmann utilitzen el terme com a subclasse de la memòria col·lectiva d'Halbwachs, Erll la considera sinònima de la memòria col·lectiva conceptualitzada pel sociòleg francès. Així, l'objectiu d'aquest apartat és arribar a la teoria de la memòria cultural d'Erll, que la dota d'una dimensió antropològica, partint dels dos tipus de memòria que estableixen Jan i Aleida Assmann: la memòria comunicativa i la memòria cultural.

Jan Assmann parteix de la idea que el caràcter específic de les persones en relació amb la seva societat i cultura no es manté a través de les generacions com a resultat de l'evolució genètica, sinó com a resultat de la socialització i la tradició. D'aquesta manera, els Assmann defineixen la Memòria Cultural com a concepte que fa referència

6 Per facilitar la comprensió de l'argumentació i evitar confusions entre els diferents usos del terme, utilitzarem les majúscules (Memòria Cultural) quan ens referirem a la conceptualització que fan de la memòria cultural Aleida i Jan Assmann.

7 Ens interessarà especialment la figura d'Aleida Assmann que, en aquest intent d'extrapol·lar el model d'anàlisi que proposen els *lieux de mémoire* de Nora i el concepte de «memòria col·lectiva» d'Halbwachs, teoritza sobre les especificitats de representació de la memòria de la Guerra Civil espanyola i sobre la vinculació entre memòria i identitat.

a allò col·lectiu en relació amb l'experiència adquirida en societat. L'egiptòleg alemany en fa una definició a partir de la distinció entre la memòria comunicativa, mancada de trets culturals, i la ciència – la història – mancada de trets de memòria.

Assmann recorre a Halbwachs per establir el fonament de la memòria comunicativa: cada individu compon la seva memòria individual i col·lectiva segons els dos paràmetres següents: a) la memòria és mediada socialment i b) és relativa a un grup. Per tant, cada memòria individual es constitueix en relació amb d'altres memòries d'individus pertanyents al grup de referència que comparteixen una mateixa imatge del passat. Halbwachs es referia a famílies, comunitats de veïns, associacions i, finalment, nacions. La memòria comunicativa és, així, aquella que fa referència a la comunicació quotidiana i que s'expressa en l'àmbit de la història oral, *Oral History*, no especialitzada, no dotada d'estabilitat temàtica i no organitzada ni mediada. El contingut de la memòria comunicativa són les explicacions històriques dels contemporanis referides a un horitzó temporal limitat i canviant que Jan Assmann estipula en vuitanta o cent anys, és a dir, que abraça tres o quatre generacions. És el que Aleida Assmann anomena «memòria en funció» o cànon – quant als elements culturals que han adquirit l'estatus de canònics en la comunitat – i també la memòria viva amb una dimensió social, en contraposició a la «memòria en dipòsit» o memòria de les memòries, ni viva ni mòbil, estàtica i registrada als arxius, biblioteques, premsa, llibres i documents, entre altres (Luengo, 2004: 32).

El pas de la memòria comunicativa (quotidiana, variable, activa) a l'àrea de la cultura objectivitzada, és a dir, a l'àmbit del record present subjecte a objectivacions fixes (altament artificial, representat en cerimònies i rituals, amb una percepció temporal de les celebracions), el que els Assmann van anomenar Memòria Cultural, és l'espai buit entre un tipus de memòria i l'altre, exactament el punt on Halbwachs abandona la seva reflexió entre memòria i història sense extreure'n una conclusió. És l'anomenat *floating gap*⁸ que representa el temps buit entre el temps recordat en l'àmbit de la memòria comunicativa i la creació de la Memòria Cultural.

La Memòria Cultural es caracteritza, al contrari de la memòria comunicativa, per una tendència a distanciar-se de la quotidianitat, i aquesta distància marca l'horitzó temporal. En aquest punt, Jan Assmann (1995: 129) aporta la idea de les «figures de memòria»:

8 Jan i Aleida Assmann utilitzen aquesta expressió represa de la investigació etnològica de Jan Vansina (1965) sobre la consciència històrica de les cultures àgrafes que només disposen de dos registres de passat: el passat més proper i el record de l'època mítica originària (Erll, 2012: 157).

Cultural memory has its fixed point; its horizon does not change with the passing of time. These fixed points are fateful events of the past, whose memory is maintained through cultural formation (texts, rites, monuments) and institutional communication (recitations, practice, observance). We call these «figures of memory».

Així mateix, una de les diferències més significatives entre la memòria comunicativa i la Memòria Cultural és la indicació de qui n'és portador: mentre la memòria comunicativa pot ser transmesa informalment per qualsevol persona, els records col·lectius associats a mitjans artificials i cerimoniosos que transmeten continguts i interpretacions fixes necessiten persones especialitzades que formen una elit sociològica i intel·lectual (ErlI, 2012: 156).

Aleida i Jan Assmann posen en relació la memòria, la cultura i la societat per tal de fonamentar la seva teoria sobre la Memòria Cultural, que doten de característiques determinades: aspectes com la concreció d'identitat o relació amb el grup; la capacitat de reconstrucció, en el sentit que cap memòria pot preservar el passat i el que roman és el que cada grup ha pogut reconstruir dins dels seus marcs de referència (els *cadres sociaux* d'Halbwachs), són constitutius d'aquesta memòria. Per tant, la Memòria Cultural treballa en la reconstrucció del passat; en la formació, requisit previ per a la transmissió de l'herència cultural institucionalitzada; en l'organització, ja que requereix de l'especialització del seus portadors i de la provisió de normativa i normes de conducta; i, en darrer lloc, en la reflexivitat, ja que interpreta les pràctiques comunes, les seves pròpies imatges i reflecteix la seva imatge del grup. En tot cas, com assenyala ErlI (2012: 156), la Memòria Cultural dels Assmann:

[...] no es la memoria de una cultura; dicha memoria representa, por cierto, uno de sus ámbitos: la construcción social de versiones normativas y formativas del pasado. Por eso, la memoria comunicativa es tan cultural como la memoria cultural. Ambas son fenómenos de la cultura. De la misma manera, ocurre que tanto la memoria cultural como la memoria comunicativa son comunicativas, pues sólo por medio de la comunicación el recuerdo se convierte en algo que se puede transmitir intersubjetivamente [...].⁹

9 Les cursives són de l'autora. En les properes citacions, només indicarem les alteracions del text que fem per a emfasitzar o remarcar algun concepte. Si no s'indica, el text de la citació es reproduirà exactament com en la font.

Erll proposa, com veurem tot seguit, una visió de la memòria cultural compatible amb la visió actual, semiòtica i antropològica, de la cultura.

1.1.4. Els mitjans de memòria cultural: la proposta d'Astrid Erll

La formulació de la memòria cultural que proposa Astrid Erll es basa en la idea que totes les fórmules de recordació que es donen en contextos socioculturals no són producte d'experiències directes, sinó de representacions que han estat transmeses a través de diferents mitjans de comunicació – tant la parla oral com l'escriptura, els sons, les imatges, el cinema, els mitjans digitals o productes mediàtics com les pel·lícules i les novel·les. De la mateixa manera que la memòria individual, aquests processos de transmissió són altament selectius i creen versions del passat segons les condicions i les necessitats del present des del qual es recorda. El caràcter constructiu, la vinculació amb el present i la propietat selectiva són, doncs, trets constitutius de la memòria cultural. La centralitat que dona Erll als anomenats «mitjans de memòria» és una de les aportacions més valuoses del seu model semiòtic-cultural per a l'anàlisi de les cultures del record. Per a Erll (2012: 169): «*No es possible pensar la memoria colectiva sin medios*»¹⁰ si tenim en compte que el caràcter social del record individual es basa en fenòmens medials (com ara les converses familiars, les fotografies utilitzades per a la reconstrucció de fets passats, etc.). D'aquesta manera, els mitjans de memòria permeten la formació i transmissió del coneixement del passat comú en uns contextos socials i culturals determinats. Els dos mitjans fonamentals són l'oralitat i l'escriptura com a vehicles per a la preservació dels mites fundacionals. Aquesta funció de preservació és possible gràcies, per exemple, a la impressió de llibres, als mitjans de comunicació convencionals i també als monuments, en tant que portadors de significat simbòlic a l'entorn dels quals sovint es creen rituals. En realitat, assegura Erll, aquests mitjans de memòria representen el punt de trobada entre la dimensió individual i la dimensió social de la memòria col·lectiva, i tenen capacitat per a transformar les dimensions individual i col·lectiva de la recordació. Si es té compte que el record és una forma de construcció de la realitat passada, de recreació, aleshores és oportuna la pregunta sobre el paper dels mitjans de memòria en aquests processos de construcció i, per tant, es justifica que «*la*

10 Cal recordar que Erll utilitza indistintament els termes «memòria col·lectiva» i «memòria cultural».

investigación científico-cultural de la memoria sea a menudo también una investigación sobre los medios» (Erll, 2012: 170).

Aquests mitjans no són portadors neutrals d'informació sobre el passat, sinó que codifiquen les versions de la realitat, els valors i els conceptes d'identitat en relació amb el context en el qual actuen. Erll (2012: 171) assenyala la definició del significat cultural dels mitjans de Sybille Krämer (1988: 14) com a exemple de claredat i concreció:

Los medios no sólo transmiten mensajes sin más, sino que poseen una fuerza que determina el modo como pensamos, percibimos, recordamos y comunicamos. [...] La medialidad manifiesta que nuestra relación con el mundo, así como todas nuestras actividades y experiencias en torno a colonizar el mundo se caracterizan por las posibilidades de diferenciación que los medios crean y por las limitaciones que les imponen a esas actividades y experiencias a través de tales diferenciaciones.

Les funcions d'aquests mitjans de memòria són bàsicament l'emmagatzematge, la circulació i l'evocació de records culturals. D'una banda, tenen capacitat per salvaguardar continguts i fer-los accessibles a través del temps; de l'altra, fan possible la comunicació a través del temps i de l'espai, perquè permeten versions del passat comú; en tercer lloc, poden desencadenar records col·lectius a través, per exemple, de narratives que en determinen el significat. Aquesta tercera funció, però, només és visible si es tenen en compte els processos del record que s'activen a través de *cues*,¹¹ això és, els índex d'evocació, que poden ser imatges, textos o discursos que funcionen com a motivacions del record. Seria el cas de llocs i paisatges en el sentit que Nora atribueix als *lieux de mémoire*. Marianne Hirsch (2013), ens assenyala Erll (2012: 188-190), considera que les fotografies són les *cues* més importants per a la memòria comunicativa en el si de les famílies i que aquestes es converteixen en mitjans de la memòria a través de la narració – la manca de relat pot inferir que no hi hagi cap mena de record vinculat a una imatge determinada –, condició necessària perquè les objectivacions materials es converteixin en *cues* de la memòria col·lectiva.

11 Per l'homonímia amb la paraula catalana «cues», aclarim que es tracta d'un terme anglès que indica una acció que actua com a senyal d'alguna cosa que pot succeir. La traducció més pròxima en català és «peu» en tant que aclariment del significat d'alguna cosa a la que es fa referència, per tal de facilitar-ne la comprensió (com a exemple, peu de foto). Tot i així, el sentit que adquireix el terme en català té a veure amb «la part oposada a la capçalera» i prescindeix de la connotació simbòlica del terme anglès. Per tant, optem per fer servir *cues* en l'accepció que proposa Erll i en el sentit de dispositiu activador del record.

La tesi central d'Erll és que els tipus de recordació són modes de representació del passat i que les formes narratives i literàries generen un mode específic de record. Erll (2003: 51) retreu a Aleida i Jan Assmann que, en parlar de la Memòria Cultural, posin atenció exclusivament en els textos culturals canònics com l'Antic Testament o les obres de Shakespeare, per exemple, i no tinguin en compte la rellevància de la majoria de textos literaris que no seran considerats mai com a elements bàsics de la tradició nacional o religiosa i que, en canvi, són mitjans de memòria. La diferència fonamental amb els textos canònics és que aquests, a banda de ser mitjans de memòria, són també contingut de la memòria cultural, és a dir, poden servir per recordar algun aspecte del passat i ser recordats alhora per si mateixos. Per a Erll, la «cultura», de la qual té una concepció antropològica, és també el sistema de pràctiques de la vida diària i la cultura popular, no només els elements canònics i l'alta cultura a què es refereixen els Assmann. I justament a través dels mitjans de memòria, l'individu té accés a la totalitat de l'univers imaginari que es representa simbòlicament, el que Halbwachs denominà «marc col·lectiu de la memòria». Aquests marcs o àmbits medials de la recordació fan possible el record i la interpretació que es fa de l'experiència pròpia o aliena, és a dir: les representacions medials configuren la nostra percepció i modelen la nostra evocació dels records. Aquests marcs medials de què parla Halbwachs – museus, llibres d'història, relats de vida, etc. - prenen consistència quan se'ls oposa resistència en tant que versions sobre un passat determinat, per això la seva capacitat constructiva només es fa evident quan en descobrim les contradiccions o adoptem conscientment una actitud d'observadors (Erll, 2012: 194).

De quina manera la literatura actua com a mitjà al servei de la memòria col·lectiva és el centre d'interès de l'estudi sobre les memòries del record d'Astrid Erll, marc teòric que desenvoluparem al segon capítol d'aquesta primera part i que emmarcarà la nostra anàlisi de les narratives del Pallars de Maria Barbal com a productores de memòria cultural.

1.2. Elements articuladors de la memòria

En la nostra investigació, la definició dels elements que articulen la memòria, que la fan possible, es vincula a la seva potestat d'adscriure les obres del corpus a les narratives de

la memòria. Ho podem determinar a través de l'anàlisi literària i de la presència o absència d'aquests elements com a dispositius narratius i com a elements participants en l'acte de recordació. En primer lloc, la propietat selectiva de la memòria ens empeny a considerar l'oblit com a part intrínseca de la seva naturalesa dicotòmica, sense necessitat que en sigui l'opòsit. En segon lloc, el trauma entès com a commoció individual i social provocada per un esdeveniment que necessàriament implica la intervenció d'una major o menor violència, actua com a element motivador de l'acte creatiu i, de la seva banda, la superació del trauma comporta la ritualització del dol com a mesura de superació del passat. En tercer lloc, la memòria és produïda i transmesa a partir i a través dels testimonis, convertits en agents de l'acte de recordació. I en quart lloc, la consideració de víctima comporta l'assumpció de l'existència d'una veu i autoritat del subjecte innocent davant la violència exercida per un altre ésser humà i, en definitiva, és qui ens cedeix el seu punt de vista en la construcció de la memòria.

1.2.1. L'oblit

El caràcter constructivista de la memòria que es proposa des de la teorització d'Halbwachs implica que un col·lectiu, un grup, no pot commemorar ni recordar tot el passat. Els marcs socials i culturals que prefiguren la memòria col·lectiva indueixen una negociació social i la selecció entre les diferents versions de la memòria i els diversos continguts possibles. Una «comunitat de memòria», si utilitzem el terme de Peter Burke (1989: 107), escull les versions del passat que són assumides per la majoria dels seus membres (Inal, 2011: 114), de la qual cosa s'infereix que l'oblit forma part indestriable de la memòria i que l'un i l'altra es complementen. Aquesta visió que es dedueix de la propietat selectiva de la memòria descarta la possibilitat que memòria i oblit siguin opòsits, tal com va teoritzar Todorov (2000) des del convenciment que la memòria suposa sempre una certa selecció dels fets del passat i, per tant, en són propis tant la seva conservació com l'eliminació i l'oblit. Per a Todorov, la propietat selectiva de la memòria comporta dues operacions: la conservació i la supressió, l'oblit, i articula la seva idea dels abusos de la memòria al voltant de la diferenciació necessària entre la recuperació del passat i la utilització del passat recuperat. És la mateixa idea de Vezzetti

(2002), qui assegura que de la mateixa manera que l'amnèsia, també la memòria pot ser patològica si no pot gestionar el passat.

Aleida Assmann (2015) parla d'oblit selectiu i de record parcial en contra de teories com les de Christian Meier, qui defensa, a *The Imperative to Forget and the Inescapability of Remembering* (2010), que l'oblit ha facilitat al llarg de la història la ràpida integració social i política dels diferents grups després d'un conflicte, i que la funció «curativa» de l'oblit com a camí per a la reconciliació de les parts en conflicte ha assentat les bases per a la nova Europa després de la Segona Guerra Mundial. Meier rebutja, en canvi, el paper transformador de la memòria i només li atorga el poder de mantenir el conflicte entre les parts.¹² Com a pràctiques sociopolítiques, l'oblit i el record poden exercir una influència benèfica o bé perjudicial, segons Assmann (2015: 4), i per això proposa alliberar tant el concepte «oblit» com el concepte «record» de la polaritat rígida a què semblen sotmesos, per tal de poder demostrar que l'oblit, malgrat el seu poder curatiu, no pot curar-ho tot. En tot cas, la inclinació de la col·lectivitat pel record o l'oblit depèn, seguint les teories d'Halbwachs, dels contextos socials i històrics en què una o altra pràctiques es donin: a una època en què predominen les polítiques de l'oblit, hi segueix una altra etapa amb prevalença de les polítiques de la memòria. Les primeres són guiades per les premisses de dominar el passat i evitar nous enfrontaments, termes que van predominar en la voluntat col·lectiva de l'Alemanya postbèlica després de la Segona Guerra Mundial i l'Holocaust nazi fins a mitjans dels anys vuitanta. Tot i així, els conceptes de les polítiques de l'oblit ja s'havien posat en dubte als anys seixanta a partir de la teoria crítica de l'Escola de Frankfurt i en base a les investigacions terapèutiques de l'Institut Sigmund Freud, de manera que es canviava la perspectiva dels victimaris¹³ per la de les víctimes de l'horror nazi, el que va forçar un canvi de paradigma en el discurs públic alemany (Assmann, 2015: 7).

12 És aquesta també la tesi desenvolupada per David Rieff a *Contra la memoria* (2012), en què exposa la teoria que és impossible aconseguir la pau i la reconciliació dels bàndols participants d'un conflicte si no hi ha oblit. Segons Rieff, el més òptim per a la consecució de la pau és la institucionalització del deure d'oblidar, en lloc del «deure de memòria» que guia l'acció política contemporània. Rieff es basa en la consideració que el «deure de memòria» està vinculat a la lleialtat que emana de qualsevol commemoració oficial, i no de la consciència i és, per tant, de dubtosa consideració ètica. Les polítiques de la memòria, segons Rieff, impedeixen la superació del trauma col·lectiu i, pel contrari, ajuden a mantenir vius l'enfrontament i el conflicte.

13 Utilitzem el terme en la seva acepció extensa a partir del significat original: [DCVB en línia, consultat el 29 de novembre de 2016]: «VICTIMARI *m.* El qui en els sacrificis ajudava al sacerdot encenent el foc, lligant les víctimes, etc.; per ext., el qui fa algú víctima; el qui mata o turmenta algú; cast. *Victimario*». Més endavant es formula la relació entre «víctima» i «victimari».

És el cas també de la Transició espanyola, fonamentada sobre el discurs de l'oblit a través del conegut «pacte de silenci»¹⁴ que seguí als quaranta anys de la dictadura franquista. Aquest oblit, i el silenci corresponent, semblaven comptar amb el consens social més majoritari en aquell moment. Posteriorment, però, l'anomenada tercera generació (en relació amb la Guerra Civil) va qüestionar aquesta política de l'oblit que, segons ells, feia trontollar les bases de la democràcia. Així, a partir de 2007, amb la promulgació de la coneguda Llei de la memòria històrica, bona part de la societat espanyola comença a reclamar el final de l'oblit com a ocultació de la memòria dels vençuts de la guerra. Sembla evident, per tant, que els processos de reconciliació basats en l'oblit només poden ser beneficiosos segons les condicions contextuais, socials, històriques i culturals de cada societat en cada moment. Per a un bon ús tant del record com de l'oblit, Assmann (2012: 14) proposa fer atenció a les formes híbrides com l'oblit selectiu i el record parcial o transicional, basades en la resposta a la pregunta de qui es beneficia i qui pateix amb l'oblit en el marc d'una història de violència compartida. En paraules d'Elisabeth Jelin (2002: 6), quan la memòria és un espai de lluita política, pot concebre's la memòria com a articulació contra l'oblit. Aquesta memòria contra l'oblit o contra el silenci en realitat oculta una oposició entre diferents memòries rivals, el que Jelin anomena «memòria contra memòria».

Al seu torn, Paul Ricoeur (2010) categoritza els oblits de la memòria col·lectiva i els divideix en oblits de naturalesa evasiva o de naturalesa selectiva, productes del pas del temps o de la repressió i, així mateix, determina les diferents formes que adquireix el record a través de la instrumentalització de la memòria i el record involuntari. Jelin (2002) amplia aquesta categorització en la seva teoria sobre les narratives del passat i parteix de la premissa que tota narrativa del passat implica una selecció perquè la memòria total no és possible. Aquesta afirmació comporta l'existència d'un primer tipus d'oblit que anomena «necessari» per a la supervivència de l'individu i la comunitat. Així mateix, Jelin teoritza sobre «l'oblit profund» que correspon a l'eliminació de fets del passat produïda per la mateixa història; «l'oblit institucionalitzat» provocat per la voluntat política o institucional en una estratègia per ocultar o destruir les evidències que podrien produir memòries en el futur; i «l'oblit alliberador» que descarrega del pes del passat per a poder construir el futur.

14 Parlarem sempre d'aquest «pacte de l'oblit» o «pacte de silenci» com un pacte eventual, en el sentit que hi ha diverses aproximacions històriques i teòriques que en neguen l'existència. Aquest aspecte serà tractat més endavant.

Des de tots els punts de vista, l'oblit és, doncs, element constitutiu de la memòria des de la perspectiva que nega que un i altra siguin opòsits i afirma que l'existència de l'un implica l'existència de l'altra.

1.2.2. El trauma i el dol

Un dels aspectes dels quals s'ocupen els estudis sobre el trauma és la relació que s'estableix entre el fet que provoca el trastorn i com hi reacciona la memòria. El més determinant d'un acte traumatogènic són les seqüeles posteriors, moltes vegades inassimilables per a la persona que l'ha patit. En un mecanisme que Freud va anomenar «defensa» (Laplanche i Pontalis, 1973: 466-467), la víctima del trauma pot no incorporar-lo a la seva personalitat conscient. De fet, Freud considera que el trauma està constituït per dues accions: una que no és considerada traumàtica, perquè el subjecte no la cospa com a tal, i una altra que, en recordar el fet, adquireix el significat traumàtic. Parlant dels abusos sexuals en la seva dimensió de trauma, i en relació amb les dues accions constitutives del trauma que estableix Freud, Lunati (2012: 77) ho articula de la manera següent, seguint Cathy Caruth: «la primera tindria '*sexual content but no meaning*', i la segona, '*no sexual content but sexual meaning*'».

Allò que provoca aquests efectes devastadors del trauma en els individus és la incertesa del destí, la vulnerabilitat davant aquesta incertesa i davant la capacitat del mal. Són innumerables les formes de la violència que poden patir els humans: la mort, la malaltia, la desaparició, l'abús, la guerra, etc., circumstàncies que deixen les persones indefenses i amb un bloqueig dels seus sistemes de control davant de la magnitud trasbalsadora d'un episodi vital extremadament nociu. És aleshores que es parla d'experiències traumàtiques, aquelles que alteren «*temporal o definitivamente la capacidad de las personas para afrontar con éxito los retos de la vida diaria, su percepción del peligro y de la amenaza, y su concepto de sí misma, de los demás y del mundo en general*» (Ruiz-Vargas, 2006: 9). Les marques del trauma, que etimològicament significa «ferida», provocades per les situacions de violència i patiment, afecten l'àmbit personal del món emocional i cognitiu dels éssers humans i destrueixen el seu món simbòlic. Allò més desestabilitzador del trauma, però, és la seva capacitat de persistència en el record, de

manera que, en paraules de Freud (1969: 89), la vida de la víctima queda fixada al trauma psíquicament.

És justament Freud qui, en el seu article «Duelo y melancolía» (Freud, 1990), analitza la impossibilitat de pensar el futur quan, després d'un fet traumàtic, no s'elabora convenientment el dol. Freud parla del caràcter patològic de la malenconia, de l'escissió del jo, mentre que el jo només pot elaborar el dol des de la unitat. La reacció davant la pèrdua, per exemple, és el dol que, tot i comportar alteracions de la conducta, no és patològic. La diferència bàsica entre dol i malenconia és que, en aquesta, no només el món apareix com a buit, sinó que també el jo apareix desproveït de contingut i autoestima. Jay (2003), per la seva banda, considera que el subjecte melancòlic manifesta una negació inconscient a superar el trauma, mentre Todorov (2000) apel·la a la distinció entre «memòria literal» i «memòria exemplar» en relació amb la fixació del fet traumàtic: la primera sotmet el present al passat i, per tant, impedeix la superació del passat; la segona recupera els fets del passat i els utilitza per aprendre, fet que comporta la possibilitat de la superació del trauma a través del dol, que és l'única manera de pensar en el futur sense sotmetre'l al passat. Aquest «bon ús» que es pot fer del passat, però, a través de la utilització de la memòria, no és una teoria compartida per autors com Levinas o Derrida, que, en lloc de la identificació de la subjectivitat amb la llibertat d'elecció sobre la memòria, privilegien la responsabilitat per l'altre, que no depèn d'un compromís lliure sinó del sentit del respecte i el reconeixement de l'alteritat (Córdoba, 2009: 12-13).

Tot i que aquí els autors no estan parlant estrictament de la qüestió generacional, és oportú que ens hi referim breument per la importància que adquireix la transmissió del trauma en la construcció de la memòria col·lectiva. Maura Rossi (2015) hi reflexiona a partir de la definició etimològica del concepte «trauma» quant a «ferida corporal». Aquesta definició implica que el trauma només deixa petja en qui l'ha patit físicament, mentre que les persones alienes al succés o a l'època en poden rebre només una versió mediada o bé pels sentits, per la narració del testimoni o per la distància espacial i temporal. D'aquesta manera, els membres de les generacions posteriors no produeixen records sobre el fet traumàtic, sinó reconstruccions. No és de la mateixa opinió Marianne Hirsch que, en el seu estudi «The Generation of Postmemory» (2008) en relació amb la memòria transgeneracional de l'Holocaust, afirma que l'efecte de la memòria produïda pel trauma no s'esvaeix amb la transmissió ja que, encara que el fet

traumàtic sigui una ferida individual, impacta igualment en el receptor de records a través del temps i de l'espai. Hirsch formula per primera vegada la idea de «postmemòria» a partir de l'anàlisi de les fotografies en el còmic *Maus* (1991), d'Art Spiegelman, al seu estudi *Family Frames* (1997), que s'ha convertit en una obra de referència. Hirsch considera la fenomenologia de la fotografia com a element clau en la idea de postmemòria, ja que la vincula directament amb l'Holocaust, la història del qual ha arribat a les generacions posteriors a través d'un gran nombre d'imatges fotogràfiques que ofereixen la possibilitat de l'accés a esdeveniments inimaginables. Això és possible, segons Hirsch, pel vincle emotiu entre l'individu que ha patit el fet traumàtic i els seus descendents i també pel que Rossi (2015: 10) anomena «*carga empàtica impuesta por la memoria del horror*». És el mateix cas del relat memorialista de les generacions posteriors al trauma que Bhabha (1984: 127) descriu com «*almost the same, but not quite*» en el marc de la crítica postcolonial i que Hirsch teoritza com a postmemòria en el sentit d'una memòria mediada i vicària.¹⁵

En relació amb la memòria, el trauma té una dimensió doble, ja que afecta el desenvolupament personal i també el col·lectiu dels individus en modificar les estructures o marcs de la memòria col·lectiva que conforma la identitat del grup (Sánchez Zapatero, 2011: 388). Així, hi ha col·lectius configurats dicotòmicament per un fet traumàtic «*percibido y experimentado por el conjunto social*» (Aróstegui, 2006: 65), com els grups dels vencedors i dels vençuts dels conflictes bèl·lics. Els canvis socials derivats dels fets traumàtics comporten, necessàriament, que la memòria individual i col·lectiva s'adapti als nous paràmetres d'ordenació de la societat, així, tant la identitat individual com la col·lectiva es veuen interpel·lades per aquesta reestructuració social. Segons Ricoeur (2010), davant d'aquests canvis, l'escriptura del trauma pot adquirir una funció cognitiva (Sánchez Zapatero, 2011: 389) des de la perspectiva de l'elaboració de la «memòria terapèutica» de què parla Assmann (2015: 8). S'estableix, per tant, una relació entre el trauma i la capacitat de narrar l'experiència, acció que necessita uns marcs interpretatius que proporcionin els recursos simbòlics necessaris per donar sentit als fets. En aquest punt, segons Jelin (2002: 84), es produeix una de les paradoxes del trauma històric: la incapacitat o impossibilitat de construir una narrativa a causa del buit dialògic que suposa que no existeixi el subjecte que enuncia ni el subjecte que escolta. Jelin es refereix aquí a la capacitat social de testimoniar, només

15 Aprofundirem en aquest terme a l'estudi de les formes de la memòria.

possible amb el pas del temps, en el benentès que la funció del testimoni inclou també aquell qui escolta. Quan no es produeix el procés empàtic d'explicar i escoltar activament, el testimoni pot convertir-se només en un procés de reactualització de la situació traumàtica, i no pas de la seva superació. Per a Jelin, dos dels obstacles perquè es produeixi el testimoni són la impossibilitat de narrar i els buits simbòlics d'allò traumàtic, que poden reflectir l'absència de marcs narratius apropiats per explicar el trauma. Aquests buits simbòlics poden ser expressats a través del silenci en ser privades les víctimes del recurs del llenguatge. D'aquesta manera, el buit i el silenci formarien part de la multiplicitat de veus que implica el testimoni com a constructor de memòries.

L'elaboració narrativa del trauma requereix, segons Navarrete (2014), la figura d'un subjecte que actuï com a constructor del discurs però que no sigui el qui ha experimentat l'esdeveniment límit. Aquest subjecte-altre, que existeix en el creuament entre el testimoni i l'autor, s'apropia de l'experiència traumàtica per fer possible la narració. Si no fos així, l'individu que ha patit directament l'experiència no seria capaç d'elaborar narrativament el trauma perquè no podria textualitzar el que La Capra (2005) anomena *acting-out*, això és, el símptoma post-traumàtic que s'entén oposat a «l'elaboració». L'*acting-out* representa l'inefabilitat del trauma que el subjecte no pot evocar, sinó reviure. Segons la posició d'aquest subjecte en relació amb el trauma i amb la seva posterior elaboració, es constituirà un testimoni de naturalesa determinada.

1.2.3. El testimoni

La paradoxa del trauma històric que formula Jelin (2002), basada en el buit dialògic provocat per la inexistència de l'emissor i el receptor del testimoni i en l'absència dels marcs narratius adequats per a la producció del relat, ens remet a una consideració prèvia que és la de l'esclariment de la naturalesa del testimoni: qui testimonia i quin és el testimoni, per a qui i per què es testimonia. Són diversos els autors que s'han ocupat de la figura del testimoni, alguns a partir de la reflexió i la teorització de la memòria. El tema s'ha abordat des de diferents disciplines com la història, la filosofia, la literatura o l'antropologia i, més recentment, des dels estudis culturals. Aquesta multiplicitat de punts de vista confegeix un marc teòric interdisciplinari molt ampli que

ens permet acostar-nos al testimoni com un dels elements constitutius de la memòria i la seva construcció narrativa. Molts d'aquests autors (Agamben, 2000; Jelin, 2002; Levy i Sznajder, 2002; Assmann, 2015; Liikanen i Santamaria, 2015, *et alt.*) coincideixen a assenyalar Auschwitz, quant a representació de l'Holocaust, com a símbol en relació amb la memòria i amb les potencialitats del testimoni. Així doncs, l'any 1961, en què té lloc el procés d'Eichmann a Jerusalem,¹⁶ és la data en què se situa «l'emergència del testimoni» (Enzo Traverso, 2001), l'inici de «l'era del testimoni» (Wieviorka, 1998), tot i que altres, com Esther Cohen (2006: 49), assenyalen el final de la dècada dels anys 1970 com el moment de la presa de consciència de la figura del testimoni. Es pot confirmar que és a partir del judici d'Eichmann que es contempla per primera vegada la figura del testimoni, perquè el judici va oferir la possibilitat que qui va poder tornar de l'horror en certifiqués l'existència. Wieviorka (2016) explica com és en ocasió del procés a Adolf Eichmann que a França es veuen per primera vegada les imatges d'Auschwitz i com aquest complex de camps de treball i extermini «*que había sido la gran [imagen] ausente de los medios en la primavera de 1945, sustituye poco a poco a Buchenwald y se convierte progresivamente en la década de 1980 en la metonimia (pars pro toto) del genocidio de los judíos y de todos los campos del universo concentracionario*». Així mateix, el fet pren rellevància amb la publicació de l'obra de Hannah Arendt *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* (1963), en què la pensadora condemna sense paliatius els dirigents de les comunitats jueves que van participar als *Judenräte*, els consells jueus als quals acusa de cooperació en la mort del seu poble. Però ja abans d'aquesta data hi havia hagut diversos testimonis que havien proporcionat relats sobre els camps (Wieviorka, 2016):

En los años inmediatamente posteriores a la guerra, los supervivientes del genocidio y del universo concentracionario escribieron centenares de testimonios.

En 1947, el flujo de los testimonios, que en general no encontraron público, se

16 L'any 1960, l'agència de seguretat d'Israel va detenir el nazi Adolf Eichmann a l'Argentina acusat de crims de guerra per la seva participació a l'Holocaust. Els càrrecs, a banda dels crims contra el poble jueu i la humanitat, eren diversos: deportacions de jueus d'arreu d'Europa als camps d'extermini, membre d'organitzacions criminals i coordinador, juntament amb Heinrich Mueller, del pla d'expulsió dels jueus d'Alemanya. Després de la seva detenció, va ser deportat a Israel per tal de ser jutjat per la justícia del país (en un fet sense precedents, ja que Eichmann no havia comès cap crim a Israel). Va ser condemnat a mort i penjat a la forca l'1 de juny de 1962. El judici va despertar molt d'interès a nivell internacional i va oferir l'oportunitat de treure a la llum les atrocitats comeses pels nazis i posar el tema al centre del debat polític i públic. Aquesta circumstància va fer que diversos supervivents declarassin com a testimonis al judici. A partir d'aquest fet, la figura del testimoni adquireix una importància cabdal per a l'estudi i coneixement de la Xoà. Hannah Arendt posa en circulació la seva idea de «la banalitat del mal» justament a partir d'aquest judici, experiència que recull a l'obra *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963).

agota, con la excepción notable de los escritos en yiddish. La memoria del genocidio se halla confinada en el pequeño mundo de los supervivientes. Los que se salvaron son acogidos, sí, pero sus relatos son inaudibles. Y en Estados Unidos, en Francia y en Israel, se les sugiere que se callen. Es la época de los combatientes, de los héroes, y de la sospecha respecto a las víctimas.

El més paradigmàtic d'aquests testimonis és, sense dubte, Primo Levi, qui escriu la seva primera obra, *Si això és un home*, el 1947, convertida en la icona de les narratives testimonials sobre el terror nazi. Levi pretén organitzar un relat que proporcioni documents per a «un estudi asserenat d'alguns aspectes de l'ànima humana» (Levi, 2001: 19). La seva vocació és estrictament testimonial, de tal manera que afirma que si no hagués passat pel camp, mai hauria escrit res,¹⁷ i que el fet d'haver testimoniado el fa sentir-se en pau amb ell mateix (Agamben, 2000: 15), ja que «[l]a necessitat d'explicar als 'altres', de fer els 'altres' partícips, havia assumit entre nosaltres, abans de l'alliberament i després, el caràcter d'un impuls immediat i violent» (Levi, 2001: 20). No tothom té aquesta capacitat, ni la necessitat, del testimoniado immediat, com hem vist en Jorge Semprún, que no escriu fins cinquanta anys després de l'alliberament dels camps, però són diversos els presoners alliberats que es plantegen la necessitat d'explicar la pròpia experiència i, alhora, la impossibilitat de fer-ho. El mateix Semprún s'interroga a *La escritura o la vida* (2014): «*Estábamos preguntándonos cómo habrá que contarle, para que se nos comprenda. ¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable si no es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva?*», com Robert Antelme (1957: 9):

En cuanto nos poníamos a contar, nos ahogábamos. A nosotros mismos ya entonces comenzaba a parecernos que lo que teníamos que decir era inimaginable. [...] Tal desproporción entre la experiencia que habíamos vivido y lo que de ella podíamos contar no hizo más que confirmarse con el tiempo. La realidad a la que nos enfrentábamos indudablemente era una de esas de las que se dice que superan la imaginación. Quedaba claro que en adelante podríamos intentar contar una parcela de ella únicamente por selección, es decir, una vez más, mediante la imaginación.¹⁸

17 Primo Levi era químic de formació i professió. Tot i així, segueix escrivint molt temps després d'haver finalitzat les seves obres testimonials.

18 Citació traduïda per Marisa Siguan en el material del curs «Escriptura i supervivència. Jean Améry, Imre Kertész, Jorge Semprún, Varlam Schalámov, Herta Müller, Max Aub», 5 d'abril a 10 de maig de 2016. Institut d'Humanitats, CCCB.

Imre Kertész (1999: 55), de la seva banda, formula la importància del testimoni i la dificultat del testimoniatge: «[...] *el ser humano es un ser que dialoga y no cesa de hablar, y aquello que dice o, más concretamente, aquello que cuenta, sus quejas y sufrimientos, no son meras descripciones, sino también testimonios [...]*». Efectivament, allò a què s'enfronten després de l'experiència del *Lager* és el gran interrogant sobre la naturalesa del testimoni i la forma del testimoniatge.

És aquest el punt de partida de les reflexions de Giorgio Agamben sobre el que basteix bona part de la seva obra teòrica, no només sobre la capacitat o la incapacitat de testimoniar, sinó sobre la naturalesa ètica del testimoni i l'estratègia de resolució entre la reflexió filosòfica i el coneixement sistemàtic a l'entorn dels esdeveniments històrics que impliquen situacions traumàtiques límit. L'Holocaust i l'existència dels *Lager* es converteixen en l'objecte principal del seu estudi *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (2000), on pretén establir normativament una ètica «després d'Auschwitz» a partir de l'exploració del significat ètic i polític de l'extermini. L'opció teòrica d'Agamben és la de situar-se en el que anomena «l'aporia d'Auschwitz», això és, la veritat inimaginable, la que no és reductible als elements reals que la constitueixen. Es tracta de la mateixa aporia en què es basa el coneixement històric, la manca de coincidència entre els fets i la veritat. És a partir d'aquest plantejament que l'autor reclama la necessitat de l'ètica del testimoni per tal de confrontar-la amb l'ètica dominant, perquè només si ens remetem a una experiència que plantegi els límits del testimoniatge podrem conèixer la veritat inimaginable que simbolitza Auschwitz. Aquesta possibilitat de testimoniar és el que pot oferir només el testimoni veritable, l'únic testimoni possible, el testimoni perfecte que representa per a Agamben Primo Levi, justament perquè la seva obra se situa en el punt d'intersecció entre l'ètica del testimoni i l'ètica dominant i, d'altra banda, perquè Levi mateix és directament una «font». D'aquí que el pensament d'Agamben sobre el testimoni sigui indestruïble de l'obra de Levi, i que qualsevol reflexió crítica sobre el testimoni i el testimoniatge ens remeti necessàriament a l'un i l'altre.

La recepció de l'obra de Levi permet a Agamben argumentar sobre la confusió de les categories ètiques i jurídiques en relació amb el testimoni. A partir d'una anàlisi filològica, distingeix entre els significats de «testimoni» i «supervivent» a partir de l'etimologia llatina de *testis* i *superstes*. Si el primer terme designa aquell que se situa com a tercer en un procés o litigi, el segon es refereix a qui ha viscut un esdeveniment i

pot oferir-ne testimoni. Levi, per tant, no és un tercer, sinó un supervivent el testimoni del qual no té cap relació amb l'establiment dels fets en un eventual procés o judici. Aquesta reflexió porta Agamben a afirmar que el dret no té com a finalitat l'establiment de la justícia, sinó simplement la celebració del judici al qual el testimoni, en aquest cas Levi, no està supeditat ni condicionat. Agamben estableix que el testimoni està caracteritzat bàsicament per les llacunes constitutives del record i la premissa de l'escolta; d'aquesta manera, construeix una crítica contra la natura indicible d'Auschwitz. Així arriba a l'aporia del testimoni, segons la qual, aquest remet a allò no testimoniats i es defineix a ell mateix com a punt de trobada de dues impossibilitats: la impossibilitat de la narració de l'experiència i la impossibilitat del testimoniatge del qui no té veu. Aquesta aporia s'explica, en la teoria d'Agamben, a través de l'exploració de la figura del «musulmà» dins del camp, el presoner que ja havia abandonat tota esperança i que havia perdut la voluntat i la consciència, com a representació del qui no pot testimoniar. Així, el relat dels *superstes*, dels testimonis que han sobreviscut a una realitat determinada, és un relat testimonial dels qui parlen per delegació i que, per tant, donen testimoni de la impossibilitat de testimoniar. L'autor ens refereix les paraules de Levi a *Los hundidos y los salvados* (Agamben, 2000: 33):

Lo repito, no somos nosotros, los supervivientes, los verdaderos testigos... Los que hemos sobrevivido somos una minoría anómala, además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos, los «musulmanes», los hundidos, los testigos integrales, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general. Ellos son la regla, nosotros la excepción... Los que tuvimos suerte hemos intentado, con mayor o menor discreción, contar no solamente nuestro destino sino también el de los demás, precisamente el de los «hundidos»; pero se ha tratado de una narración «por cuenta de terceros» el relato de cosas vistas de cerca pero no experimentadas por uno mismo. La demolición terminada, la obra cumplida, no hay nadie que la haya contado, como no hay nadie que haya vuelto para contar su muerte. Los hundidos, aunque hubiesen tenido papel y pluma, no hubieran escrito su testimonio, porque su verdadera muerte había empezado ya antes de la muerte corporal. [...] Nosotros hablamos por ellos, por delegación.

Elisabeth Jelin (2002: 79) inicia el seu capítol sobre el testimoni justament amb una citació de Semprún sobre la impossibilitat de dir l'experiència que ja havia exposat Levi

i que Agamben recull. Seguint el filòsof italià, Jelin sistematitza les traves existents per a la producció del testimoni: d'una banda, la possibilitat que qui sobreviu pugui relatar el trauma donades les diverses impossibilitats per narrar en un escenari on predominen els buits simbòlics d'allò traumàtic; de l'altra, la naturalesa pròpia del testimoni que simbolitza els buits que es produeixen entre el que es pot dir i el que és impossible de dir atenent al sentit de les paraules, tant per qui ho explica com per qui ho escolta; en darrer terme, els usos i impactes del testimoni sobre la societat en el moment en què es narra el trauma. Jelin (2002: 80) recull dos sentits altres del concepte «testimoni»: aquell qui dona testimoni de l'experiència viscuda, narrat en primera persona, a qui anomena «testimoni-partípic»; i l'observador que presència l'esdeveniment des del lloc del «tercer» i verifica l'existència del fet, a qui anomena «testimoni-delegatiu», l'existència del qual és fonamental davant del fet que el testimoni-partípic no pot testimoniar perquè se situa entre allò que és humà i allò que no ho és, la «llacuna» de què parla Agamben, l'espai en què se situen els supervivents que donaven testimoni d'allò que no es podia testimoniar.

Jelin (2002: 88) planteja també la relació entre el trauma i la capacitat de representar o narrar des del punt de vista de la discursivitat. Amb Van Alphen (1999) s'interroga sobre les causes de la impossibilitat de narrar l'extermini: o bé la causa resideix en la naturalesa extrema del fet, o bé té a veure amb les limitacions del llenguatge i dels sistemes simbòlics de què disposa el testimoni. Van Alphen parla de la «incapacitat semiòtica» que impedeix l'experimentació i la posterior representació del trauma, relacionades, una i altra, amb la desubicació del supervivent com a agent actiu i la indeterminació de la seva posició com a subjecte actiu o passiu, com a responsable o com a víctima. Més enllà de la construcció de la figura de la víctima i les diferents nocions que la defineixen, la discursivitat que fa possible la narració de l'experiència traumàtica es produeix en el moment que la víctima es desplaça des de la seva ubicació d'agent passiu receptor de l'experiència cap a la posició del testimoni constructor del discurs.

1.2.4. La condició de víctima

En la caracterització de la víctima com a subjecte actiu o passiu en un context de conflicte resideix bona part de l'argumentació a l'entorn del terme, més enllà de l'anàlisi etimològica i la seva evolució al llarg del temps. De la seva definició es desprèn també la de «victimari», que completa el binomi dicotòmic víctima-victimari basat en la responsabilitat en els esdeveniments que provoquen una o altra condició. Aquesta relació entre els termes es deriva de l'ús religiós del concepte «víctima» que ens remet al sacrifici, a l'acció de realitzar una ofrena en un procés comunicatiu entre dues entitats. Aquesta és la primera accepció que apareix al *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans* (DIEC):¹⁹ «1 f. [LC] [RE] [AN] Persona o animal oferts en sacrifici a la divinitat». La segona accepció afegeix el caràcter voluntari del sacrifici: «2 f. [LC] Persona que sacrifica voluntàriament la seva vida, la seva felicitat, per algú o alguna cosa» i no és fins a la tercera i quarta accepcions que la noció de víctima es vincula a un acte o efecte patit sense comptar amb la voluntat del subjecte, que és la noció que ens interessa: «3 f. [LC] Persona sacrificada a l'odi, a la venjança d'algú, que algú fa patir. 4 f. [LC] Persona o animal que pateix la mort o un dany a causa d'un accident, un desastre natural, etc». Es planteja, doncs, una paradoxa de significat en el sentit que, en l'actualitat, la relació entre els conceptes víctima i victimari (aquest darrer vinculat també als sacrificis propiciatoris en la seva única accepció al *DIEC*: « m. [AN] [PR] El qui, en els sacrificis, assistia el sacerdot, encenent el foc, lligant la víctima i subjectant-la») s'esdevé de les pràctiques rituals religioses ancestrals que ja no se celebren. La dimensió semàntica del terme sovint no es té en compte en els nous contextos d'aplicació, i així, com ens adverteix Agamben (2000: 27-28), les víctimes del terror nazi ho són de l'Holocaust, un malaurat terme encunyat per la necessitat de justificar la mort sense causa, en el que és el resultat de l'emigració semàntica d'un concepte que passa a significar, en les llengües vulgars, el que en els lèxics contemporanis és un sacrifici suprem en relació amb causes sagrades. Agamben, i també Levi i Wiesel, manifesten la seva disconformitat pel fet que l'Holocaust pugui interpretar-se com un càstig pels pecats dels presoners, en una assimilació entre Auschwitz i el sacrifici bíblic, que Agamben es nega a acceptar, Levi aclareix que l'utilitza de mala gana i el considera un error filològic i Wiesel, que sembla que fou el primer a utilitzar-lo, més tard es

19 Consultat en línia el 22 de juliol de 2016.

penedeix d'haver-ho fet (Agamben, 2000: 27).²⁰ En la base d'aquestes reflexions es troba la impossibilitat de la mitificació del sacrifici dels jueus que semblaria comportar l'Holocaust entès com a tal i, d'altra banda, la victimització bidireccional que tot sacrifici als Déus comporta, és a dir, l'aquiescència de la víctima i del botxí.

Ben diferentment, però encara en l'àmbit de la filosofia, Reyes Mate fa una aproximació teòrica al terme «víctima» des de la consideració prèvia de subjecte «innocent», d'una banda, i des de la consideració de «violència arbitrària» que és la causada per un ésser humà a un altre ésser humà. Diu Mate (2008: 35) que l'estatus de la víctima s'ha de pensar sempre com a correlat del botxí. Per al filòsof espanyol, que és, com afirma Bister en el seu extens estudi sobre la construcció literària de les víctimes de la Guerra Civil i del franquisme (2014: 41), el representant d'un concepte pacifista del terme «víctima», ni el fet de morir en una guerra ni el fet de patir no legitima ningú per a considerar-se víctima o considerar-ne algú altre, perquè la disposició a fer mal, encara en la defensa, exclou la persona d'aquest estatus. És per això que prefereix anomenar els combatents finats «morts» o «caiguts» en lloc de «víctimes». Així, lluny de la bidireccionalitat necessària del sacrifici ritual, les víctimes de processos repressors, dictatorials o bèl·lics, com ara les de l'Holocaust o les de la Guerra Civil espanyola, pateixen un procés de victimització unidireccional, ja que l'acte de convertir-se en víctimes és passiu, imposat i involuntari, i aquest canvi d'ubicació com a subjectes i la seva naturalesa involuntària és el que els acredita com a víctimes.

Reyes Mate (*apud* Bister 2014: 42-43) concedeix encara dos atributs més a la víctima, això és: la veu, vinculada a la mirada de la víctima, al seu punt de vista i a l'opció de posseir-la tot i no tenir la possibilitat d'articular un discurs – com s'esdevé en la repressió franquista – i, vinculada amb la veu, l'autoritat de la víctima. El més interessant de la teorització de Reyes Mate sobre la veu de les víctimes i la seva autoritat és l'advertiment que una i altra no poden ser substituïdes ni pels familiars ni pels descendents dels qui han estat objectes del trauma, i exhorta a l'acostament a la poètica del silenci, a les víctimes sense veu a què també es refereix Levi (1989: 73) en parlar de la impossibilitat de parlar dels únics que haurien de fer-ho. També Juan Aranzadi (2005: 171 *apud* Bister 2014: 45), des de l'antropologia, fa una crítica de la

20 Tot i que estem d'acord amb el raonament d'Agamben i amb la seva decisió de no utilitzar la paraula «Holocaust» per definir el sistema d'extermini i dominació del nazisme, en aquesta tesi ens hi referim en el sentit més històric del terme i sense que hi intervingui cap altra consideració filosòfica o ètica.

mediació interpretativa inevitable en donar la veu a un parent o descendent que, necessàriament, modificarà o falsificarà el testimoni de la víctima. Un i altre, per tant, descarten parlar de víctimes indirectes o secundàries, tot i que aquestes comparteixin amb les víctimes directes les conseqüències de la victimització i els efectes del trauma, tesi que, contràriament, desenvolupa Hirsch en la conceptualització de la postmemòria.

Són diversos els estudis que avalen la transmissió intergeneracional dels efectes del trauma i que, per tant, justifiquen l'existència de les víctimes secundàries o indirectes que són sovint les que tenen la capacitat de construir el discurs de la memòria delegada. D'aquest aspecte se n'han ocupat, i se n'ocupen, disciplines diverses, i és sovint un enfocament interdisciplinari que suma l'antropologia i la història a les ciències de la salut, la medicina, la psicologia i la psiquiatria. Les hipòtesis amb què treballen aquests àmbits de coneixement parteixen de la consideració del trauma com a productor de patologies individuals amb efectes també socials. Les psicòlogues clíniques i psicoanalistes Anna Miñarro i Teresa Morandi (2008) són les autores d'una investigació que analitza els efectes traumàtics de la Guerra Civil espanyola, la postguerra i el franquisme partint de la concepció del subjecte com a ésser biopsicosocial. La seva hipòtesi de partida és que els traumes viscuts en situacions de catàstrofe social no s'esgoten en la generació que pateix directament l'experiència, sinó que es transmeten als seus descendents i poden afectar segones i terceres generacions. Les investigadores posen una atenció especial en l'efecte del trauma en les dones víctimes, el que Freud va anomenar «resignificació», la inscripció del dolor en la història personal i col·lectiva que de vegades pot convertir la víctima en repressora, assumint una actitud de botxí. Tot i les diferències entre els escenaris de la Guerra Civil espanyola i la Segona Guerra Mundial, aquest efecte del trauma s'avindria amb el que Primo Levi va anomenar la «zona grisa», en un intent de trencar l'oposició maniquea entre víctima i victimari, una zona on es poden confondre els papers de l'una i l'altre, on es poden intercanviar els rols. En el món concentracionari, la instauració d'una doble jerarquia, la de les autoritats nazis i la dels mateixos presoners, és vista com la gran estratègia per al control i el sotmetiment dels interns. Per una qüestió de pura supervivència i de rendició a les condicions del *Lager*, algunes víctimes es convertien en botxins d'altres víctimes i, a l'inrevés, l'opressor pot aparèixer com a víctima en determinades circumstàncies. És el cas del *Sonderkommando*, les esquadres especials formades per deportats a qui les SS confiaven la gestió de les càmeres de gas i els crematoris i que és vista per Levi com «la

figura extrema de la zona grisa» (Agamben, 2000: 28). D'altra banda, Todorov (2000) ens alerta sobre la fixació obsessiva del passat que té un efecte de sacralització de la memòria per part de les víctimes. Per a elles, aquesta consideració del passat com a insuperable converteix la pròpia memòria en estèril. Todorov parla de les víctimes que volen ser víctimes perquè aquesta posició les ubica en un lloc privilegiat polític i moral (Córdoba, 2009: 5).

La consideració de la víctima, per tant, té a veure amb les implicacions personals i col·lectives del trauma viscut, amb la voluntat i la possibilitat del testimoniatge i amb la vinculació afectiva entre les generacions, vinculació que estudia, per exemple, Sebastiaan Faber a l'entorn dels actes «afiliatius»²¹ i la seva relació amb la memòria (Faber, 2014). L'autor posa atenció en les diferències entre la transmissió de la memòria en contextos històrics diferents, com són l'Holocaust i la Guerra Civil espanyola, en el benentès que la dimensió política de la conflagració bèl·lica a Espanya introdueix dubtes i vacil·lacions sobre la consideració de les víctimes i els botxins, debat que no es dona en el context de la Segona Guerra Mundial i l'extermini nazi en què el consens sobre una i altra figures és molt majoritari. La naturalesa polièdrica del terme, en tot cas, ens indica la necessitat d'atendre les diferències existents entre les víctimes, els vençuts i els caiguts, i també quina és la seva relació amb la construcció individual i col·lectiva de la identitat i, per tant, de la memòria.

Per a cloure aquest capítol, ens sembla oportuna una altra citació de Primo Levi de l'Apèndix de *Si això és un home* (2001: 250), en què respon les preguntes que més freqüentment li formulen els assistents a les nombroses xerrades que ofereix a l'entorn de la seva experiència al camp de Mònowitz, a la complexa estructura d'Auschwitz, per la concentració de les diferents figures de què hem parlat en la configuració de la memòria. A la pregunta sobre si ha perdonat els alemanys, vist que no hi ha al llibre cap expressió d'odi ni desig de venjança, Levi respon:

[...] la temptació de l'odi la tinc, i fins amb una certa violència: però jo no sóc un feixista, jo crec en la raó i en la discussió com a instruments suprems de progrés, i per això anteposo la justícia a l'odi. És justament per aquest motiu que, en escriure aquest llibre, vaig adoptar deliberadament el llenguatge serè i sobri del testimoni, no el queixós de la víctima ni l'irat del venjador [...].

21 No són normatius els adjectius derivats dels mots «afiliació» i «filiació». S'entén, a partir d'aquí, que seguim la nomenclatura de Faaber i que «afiliatiu» i «filiatiu» fan referència a la propietat d'afiliació i de filiació respectivament. Per la seva condició de termes no normatius, els escriurem entre comes baixes.

Levi, el «testimoni perfecte», escriu perquè una de les responsabilitats dels supervivents és donar testimoni, perquè sap que la construcció de la memòria només serà possible si es recuperen els records viscuts i es transmeten amb les condicions que imposa la memòria, fragmentàriament i selectiva: «Moltes coses vam dir i vam fer aleshores; però d'aquestes és millor que no se'n servi memòria» (Levi, 2001: 26). Hem de concloure, amb Agamben, que en la seva figura i en la seva obra hi trobem la constitució del testimoni essencial, el testimoni que parla d'allò que ha experimentat i ho fa contra l'oblit, com a procés terapèutic de recuperació després del trauma, com a acte de justícia i consideració respecte les víctimes, els veritables testimonis mancats de veu.

Creiem que la tria dels elements articuladors de la memòria queda, per tant, justificada. L'estudi de la presència i l'absència d'aquests elements en la ficció narrativa barbaliana ens permetrà analitzar la possibilitat que les obres del Pallars siguin constructores de la memòria cultural del territori. Com a elements constitutius de la memòria, el seu estudi en les obres del corpus, la seva identificació i anàlisi ens permetran traçar la vinculació d'aquests obres amb les narratives de la memòria i, d'altra banda, justificar la definició de la Guerra Civil espanyola, el franquisme i l'èxode rural com a eixos vertebradors del relat.

1.3. Les formes de la memòria

La circumstància que l'Holocaust funcioni com a metàfora de la memòria d'altres esdeveniments traumàtics (Jelin, 2002) i el fet que siguin els estudis sobre l'Holocaust els estudis seminals de la memòria, justifiquen que hi haguem recorregut de manera tan sistemàtica en la proposta de delimitació d'un marc teòric adequat a l'interès de la nostra investigació. Però per bastir un discurs a l'entorn de la memòria de la Guerra Civil espanyola, el franquisme i la Transició, caldrà tenir la precaució de no traslladar-hi de manera mecànica ni el model d'anàlisi ni la terminologia dels *Holocaust Studies* tenint en compte les enormes diferències entre un context històric i l'altre. Primerament, per tant, establim les condicions diverses en la construcció de la memòria de l'Holocaust i la Guerra Civil espanyola, seguint l'esquema proposat per Aleida Assmann qui, en el seu

estudi sobre la relació de la memòria col·lectiva i individual i la construcció de la identitat (Assmann, 2012), es refereix extensament al conflicte bèl·lic espanyol.

Aleida Assmann (*apud* Bister, 2014: 126-127) parteix de la diferenciació entre la memòria individual i la col·lectiva en relació amb el seu grau de subjectivació i estipula quatre grups de memòries col·lectives que es diferencien pel que fa al nivell de contingut i funcionalitat: en primer lloc, la memòria dels vençuts; en segon lloc, la memòria dels vencedors (en tots dos casos, també considerades «memòries heroiques»); en tercer lloc, la memòria del victimari i, en quart lloc, la memòria de la víctima. La relació que estableix entre aquestes modalitats de la memòria col·lectiva es basa en l'oposició dels conceptes a través del criteri de reciprocitat. Segons aquesta teorització, la relació entre vencedors i vençuts és de naturalesa recíproca i, en canvi, la relació entre víctimes i victimaris es basa en una asimetria de poder i dona lloc a una relació unidireccional, mentre que els vencedors i els vençuts es relacionen en un context de lluita armada en què uns formen part del grup agressor i els altres del grup defensor, però, en tot cas, ambdós participen del conflicte. Plantejat el sistema de relacions d'aquesta manera, s'ha de tenir en compte la violència que exerceixen els victimaris sobre les víctimes que, així, són reconegudes per un tret prototípic que és la passivitat, sobretot en el cas que aquestes víctimes siguin civils i, especialment, les dones i els infants que, en principi, no participen de la mateixa manera en les lluites i que estan caracteritzats per la negació del record de l'experiència traumàtica a través del silenci.²² L'antropòloga Rita Segato (2016: 22) estableix que és en el cos de les dones i dels infants que la crueltat s'especialitza com a missatge perquè són reconeguts com a «tercers innocents» en la guerra i, per tant, es converteixen en víctimes sacrificials. D'aquesta manera, segons l'antropòloga argentina, amb el seu sacrifici es segella el pacte de complicitat en el poder, basat en el mandat de la masculinitat que empara

22 No és aquesta la situació en diversos contextos bèl·lics – alguns, molt actuals – en què els infants protagonitzen la lluita armada i són sovint utilitzats en les hostilitats (nens soldats), per a tasques de suport o com a escuts humans, tot i les recomanacions de la Convenció sobre els drets de l'infant de l'ONU (1989) i l'Estatut de Roma de la Cort Penal Internacional de 1998 que considera el reclutament dels infants menors de quinze anys en les lluites armades com un crim de guerra. Els casos més paradigmàtics i actuals són la guerra civil de la República Democràtica del Congo (1997-2003), l'estat de terror provocat per Boko Haram a Nigèria o l'ús de nens i nenes suïcides en les accions terroristes vinculades a Estat Islàmic. En el cas de les dones, la seva participació en les lluites armades és sovint obviada pel discurs oficial i historiogràfic. Tot i així, molt majoritàriament, en els conflictes armats del segle XX, els homes eren els qui hi participaven al front, com a soldats, i les dones, els infants i la gent gran patien la guerra a la rereguarda. El silenci de les dones i infants víctimes dels conflictes armats, per tant, pot ser el silenci de la manca de reconeixement no només de la seva condició de víctima sinó també de la seva participació, voluntària o no, en les hostilitats.

formes de dominació i abús. La seva memòria és la que Assmann anomena «memòria traumàtica de la víctima».

Tota aquesta xarxa de «memòries» en relació amb les figures que hem esmentat possibilita l'establiment d'un model de les formes de memòria que la filòloga alemanya utilitza per a l'anàlisi de la seva relació amb els textos literaris en el marc dels estudis culturals. Ella mateixa, però, adverteix del perill de traslladar aquesta terminologia a un context històric com la Guerra Civil espanyola i en destaca les quatre diferències principals. D'una banda, la naturalesa de l'enfrontament bèl·lic que, en el cas d'Espanya, és intraestatal, i no entre diferents estats. De l'altra, el concepte de nació, segons Assmann, no és aplicable a l'Estat Espanyol, constituït per quatre nacions que es doten dels seus específics *lieux de mémoire* i que impossibiliten un inventari simbòlic compartit. També fa referència al llegat nacionalsocialista que, a Espanya, diferentment d'Alemanya, ha estat protegit en part per una connivència de la memòria dels feixistes que aquests continuen reivindicant; per últim, i segurament el fet més important, la dictadura franquista que va seguir a la Guerra Civil comportà l'estigmatització de les víctimes antifranquistes i la institucionalització d'un relat – també de la memòria – mediatitzat i imposat per part dels vencedors. Tot i així, com denuncia Bister (2014: 133), Assmann incorre en un greu error en afirmar que «*el impulso de recordar el pasado traumático español solamente surge entre los representantes de la tercera generación, los nietos de la guerra*» i obvia les múltiples accions de recuperació de la memòria que es van donar durant la postguerra, també en l'exili, i les accions dels membres de la segona generació que van ser «*promotores de la conservación y la recuperación de la memoria antifranquista*». Atenent a les singularitats de la Guerra Civil espanyola i als debats que han tingut lloc des de la recuperació democràtica, en aquest treball utilitzarem el binomi vencedors-vençuts per la singularitat que, en el context espanyol, els vençuts en el conflicte bèl·lic es van convertir en víctimes de la repressió dels vencedors durant els llargs anys de la dictadura.

Tot i que, com assenyala Jo Labanyi (2009: 27), els debats sobre l'Holocaust no han tingut un gran impacte a Espanya, molts estudiosos i investigadors fan servir conceptes referits als *Holocaust Studies* en relació amb la Guerra Civil espanyola i el franquisme. Ens n'alerta Faber (2014) que, com hem apuntat més amunt, assenyala la diferència fonamental dels dos contextos històrics, això és, la dimensió profundament política de la memòria sobre la guerra i la dictadura en el cas espanyol, que no és central en el cas

dels estudis sobre l'Holocaust. L'autor respon així a una de les qüestions que planteja en el seu estudi sobre els actes «afiliatius» i la postmemòria: fins a quin punt és oportú importar els conceptes d'altres camps a l'anàlisi dels processos de memòria de la Guerra Civil espanyola. Segons Faber (2014: 138), cal clarificar les diferències fonamentals entre la memòria de les víctimes de la Guerra Civil i del franquisme, d'una banda, i la memòria de les víctimes de l'Holocaust, de l'altra. Aquestes diferències, anuncia Faber, alteren el significat de la noció de postmemòria «afiliativa» en cadascun dels contextos.

Com hem apuntat anteriorment, Marianne Hirsch elabora la seva tesi sobre la postmemòria a partir de l'efecte transgeneracional del trauma que roman a través de la memòria transmesa i a causa dels vincles emotius entre les generacions. Hirsch es refereix a una memòria mediada que té un cert impacte en els receptors dels records. Tant Hirsch com James Young, introductor també del concepte en els anys noranta del segle passat, es refereixen específicament a la memòria traumàtica de l'Holocaust present en les obres dels descendents de les víctimes directes. Aquest impacte és fruit de l'afecte que uneix les víctimes amb les generacions posteriors, que han crescut emparats per les històries i imatges d'un passat que no han viscut però que senten com a propi. De fet, Hirsch (2013: 109) manifesta el seu interès pel que anomena la «generació frontissa», que també identifica com «la custòdia de l'Holocaust» i la «postgeneració», els qui mantenen una «connexió vital» amb els traumes i la memòria del passat a través d'actes de «transferència generacional». La dimensió afectiva de la memòria preval, segons Hirsch, per sobre del propi fet traumàtic: «L'impacte corporal, psicològic i afectiu d'un trauma i les seves seqüeles, les maneres en què pot evocar o reactivar els efectes d'un altre trauma, sobrepassen els límits dels arxius i les metodologies històriques tradicionals» (2013: 109-110). Tot i així, la pròpia autora reconeix la controvèrsia que pot provocar l'afirmació que els descendents de les víctimes dels fets traumàtics tinguin la necessitat de reconèixer com a memòria allò que no han viscut, atesa la diferència entre la memòria rebuda i l'evocació del testimoni. D'aquí que es decanti pel terme «postmemòria» en què el prefix post «reflecteix una oscil·lació incòmoda entre continuïtat i ruptura», a banda d'incorporar els sentits de continuïtat i també endarreriment que comparteixen termes com «postmodern», «postcolonial» o «postfeminisme» (Hirsch, 2013: 112). Probablement uns dels aspectes més interessants i bàsics de la teorització de Hirsch són, d'una banda, la consideració que la postmemòria està mitjançada per l'acció imaginativa i no pel record, i de l'altra, que la diferència

entre «memòria» i «història» és la dimensió afectiva de la primera. Així doncs, la postmemòria fa referència a la transmissió «filiativa» i al manteniment de les comunitats culturals (Hansen, 2013: 97) i, per tant, són objecte del seu estudi els productes artístics i culturals com a objecte d'anàlisi de les representacions simbòliques. En aquest context, Hirsch evoca les diverses formes que ha adquirit la relació de les diferents generacions amb el passat familiar analitzat en múltiples productes culturals: la «memòria absent» d'Ellen Fine, la «memòria heretada», «tardana» o «prostètica» de Celia Lury i Alison Landsberg, la *mémoire trouée* d'Henri Raczyow, la *mémoire des cendres* de Nadine Fresco, el «testimoniatge indirecte» de Froma Zeitlin o la «història rebuda» de James Young (Hirsch, 2013: 111).

Davant del recurrent ús de la teoria de la postmemòria de Hirsch en l'anàlisi d'obres literàries sobre la Guerra Civil espanyola i davant la importació de conceptes lligats als *Holocaust Studies*, Fabiaan Faber es qüestiona el propòsit dels estudis humanístics sobre la memòria històrica a Espanya (analitzar o intervenir?) i posa en dubte la utilitat del terme «postmemòria» de Hirsch per comprendre el que ell anomena «cas espanyol» (Faber, 2014: 142). Tot i que analitzarem amb més profunditat el paper de la literatura com a acte «afiliatiu» en l'apartat corresponent a les representacions literàries de la memòria, ens detindrem aquí en l'argumentació de Faber per rebatre l'ús de l'esquema de la postmemòria en el context de la Guerra Civil espanyola i en l'establiment del concepte de postmemòria «afiliativa» que proposa. Faber (2014: 146) es recolza en el qüestionament del terme encunyat per Hirsch que fa Ernst van Alphen, que posa en dubte que l'elaboració de les experiències de les víctimes de l'Holocaust per part dels seus fills pugui ser anomenada memòria, ja que el coneixement que aquests tenen del passat és el resultat de la combinació entre el coneixement històric i els records d'altres, però en cap cas és el producte de la connexió amb la seva pròpia història, amb el seu propi passat. Faber assenyala Beatriz Sarlo (2005) com una altra de les estudioses que critica durament la conceptualització de Hirsch. Sarlo posa en dubte la importància que la professora romanesa dona a la mediació, en el sentit que no només les memòries de la segona generació, sinó també les de la primera, són producte d'experiències mediades. Per a Sarlo (2005: 127), tota reconstrucció del passat és vicària, excepte la que prové de l'experiència física, ja que la majoria dels records es veuen influïts pels relats de tercers i pels discursos dels mitjans de comunicació, per tant, conclou, el prefix «post» del terme de Hirsch i Young és innecessari en la formulació de la postmemòria. Una altra de

les crítiques de Sarlo a la teoria de la postmemòria és el pes excessiu que es dona a les dimensions subjectiva i moral de la memòria dels descendents de les víctimes. Per a l'estudiosa argentina, aquesta sobrevaloració debilita el rigor acadèmic i es converteix en un magatzem «*de banalidades personales*» (2005: 131), de manera que només té sentit l'ús del concepte en el marc dels estudis sobre l'Holocaust, és a dir, en el context històric i teòric en què es va forjar i que justifiquen la seva especificitat.

Faber (2014) segueix aquestes argumentacions de Van Alphen i Sarlo per exposar la necessitat de fer atenció a les diferències existents entre el cas espanyol de què s'ocupa i el context en què neix el concepte de Hirsch. Allò que sorprèn Faber és la nul·la atenció que fa Hirsch, en la seva elaboració de la postmemòria,²³ a les tensions polítiques que, en canvi, són a la base de la teorització que fa el professor sobre els actes «afiliatius» en relació amb la memòria de la Guerra Civil espanyola. En un article anterior, Faber (2010) estableix el tipus de relacions entre els espanyols nascuts després de la Guerra Civil i fins a l'any 1980 – els considerats fills i nets de la guerra – no només com a «filiatives», és a dir, constituïdes pel parentiu, sinó també com a «afiliatives», això és, vinculades a un acte d'associació conscient, a un compromís assumit voluntàriament.

Segons que ell mateix accepta, el concepte de postmemòria «afiliativa» de Hirsch té punts de connexió amb la seva noció de l'acte «afiliatiu», ja que ambdós conceptes descriuen un «*proceso de solidarización intergeneracional con la experiencia de una víctima más allá de cualquier conexión biológica*» (Faber, 2014: 148). Tot i així, insisteix en la importància de la dimensió política de la memòria de la guerra espanyola i el franquisme, i es pregunta sobre la causa d'aquesta diferència bàsica entre els dos contextos històrics, Guerra Civil i Holocaust. La resposta que dona té a veure amb el fet que moltes de les víctimes de la Guerra Civil espanyola van ser-ho per raons polítiques, mentre que les víctimes de l'Holocaust, a qui ningú pot qüestionar el reconeixement, van ser-ho també per raons ètniques. Així, aquestes víctimes es relacionen amb les generacions posteriors de manera que la transmissió del seu testimoni es fa en virtut d'una relació afectiva, fet que legitima la postmemòria teoritzada per Hirsch. Per contra, la configuració de la memòria sobre la Guerra Civil espanyola i el franquisme descansa en tres factors, segons Faber (2014: 149): la victòria del general Franco, la Guerra Freda

23 I també, posteriorment, en la formulació de la postmemòria «afiliativa», és a dir, la postmemòria transmesa no només verticalment sinó de manera horitzontal, fet que permet la inclusió d'altres membres de la segona generació, fins i tot de persones els pares dels quals no havien patit l'horror nazi però que s'hi vinculen a partir d'una solidaritat afectiva amb les víctimes.

i el pacte de silenci²⁴ sobre el qual es construí la transició democràtica en virtut de l'acord entre les elits econòmiques i polítiques. D'aquesta manera, el que per a l'Holocaust és assumptió del reconeixement del patiment de les víctimes, en el context espanyol és, encara avui, un tema de controvèrsia.

1.4. El gènere de la memòria

En iniciar la nostra anàlisi dels enfocaments teòrics sobre la memòria hem parlat de Mnemòsine, la deessa responsable de protegir les memòries del passat per tal que les generacions futures hi puguin accedir. Aquesta tasca de conservació i transmissió, atribuïda històricament a les dones en resposta a l'estereotip relacionat amb la maternitat i la cura, es relaciona amb la reproducció biològica, cultural i simbòlica de les nacions, tot i que, històricament, les dones han estat excloses de l'esfera pública en què es debaten i acorden els projectes nacionals. Cal interrogar-se, per tant, sobre el paper del gènere en les construccions simbòliques nacionals i, si acceptem la conceptualització de la memòria com un constructe social associat a la identitat, l'interrogant haurà de comprendre també la relació entre la memòria col·lectiva i el gènere. Aquesta relació ha estat estudiada des dels dos camps que són propis a la pròpia formulació de l'àmbit a analitzar: els estudis de gènere i els estudis de la memòria. Els primers han estipulat els processos de rememoració com a estratègia metodològica i política per construir els relats silenciats i han posat en evidència la importància d'historiar les dones. Els estudis de la memòria han focalitzat la seva atenció en l'estudi de l'especificitat dels mecanismes de la memòria, els continguts dels records en cada gènere i l'impacte que tenen les vivències de situacions de violència o de repressió en les dones i les seves memòries (Reavey i Brown, 2006; Jelin, 2002). Tot i aquesta relació i intercanvi d'interessos entre ambdues disciplines, no s'ha aconseguit que s'entenguin els dos processos com un diàleg que no essencialitzi el gènere ni representi la memòria únicament com a imitació o símbol (Troncoso i Piper, 2015: 65-66).

Partirem de dos enunciats que semblen fora de tot dubte, avui dia, per tal d'analitzar la importància d'incloure en la nostra conceptualització de la memòria la dimensió del gènere. D'una banda, no hi ha cap acció humana que sigui neutra en relació amb el

24 Sobre l'eventualitat d'aquest pacte de silenci en parlarem més endavant.

gènere. De l'altra, les accions, trajectòries, vivències, experiències i experteses de les dones han quedat, històricament i sistemàtica, fora del discurs dominant. Si tenim en compte que la memòria està condicionada pels marcs socials en què es produeix i és deutora – alhora que constitutiva – dels discursos sobre la identitat, haurem d'admetre que existeix una relació entre les nocions de memòria col·lectiva i de gènere en el benentès que aquest és un dels elements constitutius de la identitat, com ho són els trets ètnics, racials, de classe social o nacionals. Quina és aquesta relació i com podem teoritzar-la és, i ha estat en les darreres dècades, un interès dels estudis feministes, que parteixen de diferents qüestionaments: si existeix una memòria, i una experiència, pròpiament femenines, d'una banda; si hi ha un model de transmissió de la memòria de les dones, eminentment oral – en el sentit que es considera que l'oralitat és per ella mateixa una forma de constitució de memòries femenines – de l'altra. Lligada a aquesta darrera idea, apareix la pregunta sobre si les dones narren – recorden – d'una manera que els és pròpia. La relació entre gènere i memòria, per tant, es basa, d'entrada, en les tensions i contradiccions que comporta l'assumpció d'aquests supòsits. En primer lloc perquè l'afirmació que existeix una memòria femenina fa referència a una concepció naturalista de la memòria (que la considera exclusivament com a vehicle d'expressió de vivències); en segon lloc, perquè suposa una relació lineal entre les «dones que recorden» i el fet de «recordar com una dona»; en tercer lloc, perquè admetre que la memòria no té sexe implica l'acceptació d'una masculinitat hegemònica i l'ocultació legitimada de les exclusions de gènere. Contra aquestes consideracions, la crítica anti-essencialista ha permès qüestionar les construccions identitàries monolítiques, i ha proposat contrarrestar els discursos del determinisme biològic. Així, l'enfocament de la crítica feminista s'ha centrat en «com es fa memòria», en l'articulació entre gènere i memòria, més que no pas en el tipus de record que genera cada gènere i s'oposa als plantejaments que tendeixen a promoure respostes essencialistes que amaguen les relacions de poder que produeixen les diferents identitats socials.

La noció d'identitat forma part de l'articulació de la relació entre memòria i gènere, de manera que la memòria és transmissora dels estereotips de gènere i col·labora en la constitució de la identitat individual i col·lectiva. Però també la categoria d'identitat ha estat problematitzada per la filosofia, el feminisme, els estudis postcolonials o la crítica cultural, que han donat compte de l'extrema complicació de la conformació de les identitats i de la necessitat de deconstruir els seus discursos, de pensar els conceptes

(com ara gènere o identitat) d'una altra manera per tal de destotalitzar-los i de construir nous marcs conceptuals. S'hi han dedicat autors com Diana Fuss (1999), Judith Butler (2002) o Stuart Hall (2003), que parteixen de la consideració que els conceptes identitaris configuren eixos culturals que ens fan emergir com a subjectes i que vertebrin transversalment tots els aspectes de la nostra existència. Són els trets identitaris amb què es creua el gènere (de classe o ètnics, per exemple), i dels quals aquest no es pot desvincular ni aïllar. Així, es rebutja la utilització de termes analítics com «dona», ja que pressuposa una identitat comuna per a un grup homogeni de persones. Atenent aquests plantejaments, no hi hauria una manera de recordar «com a dones» o una «memòria de les dones». La proposta que fa Gayatri Spivak (1998) des dels estudis postcolonials d'acceptar un «essencialisme estratègic» a través de la seva idea de subjecte subaltern per tal que el feminisme pugui presentar un programa polític propi no és acceptada ni per Diana Fuss, que es planteja la possibilitat que el subjecte estratègic deixi de ser-ho i acabi sent un subjecte essencialitzat permanentment, ni per Judith Butler, que alerta del perill que la construcció d'un subjecte rígid i universal comporti l'exclusió d'altres individus que no se sentin representats dins de la categoria. Per a Butler, és necessari alliberar el feminisme de les categories universals i problematitzar-les (Cano Abadía, 2015: 9-10).

Jelin (2002: 99), que dedica el sisè capítol del seu estudi a «El género en las memorias», en fa una anàlisi centrant-se, sobretot, en els aspectes «generitzats»²⁵ de la repressió de les dictadures del Con Sud. Jelin fa servir exemples de les tortures i la violència sexual patides per les dones i s'hi refereix com a accions que buscaven erigir-se com a institucions repressives masculines i que interpel·laven les dones com a «*guardianas del orden social, encargadas del cuidado de marido e hijos, asumiendo tareas tradicionales del hogar y de la familia como valor central conservador*» (Troncoso i Piper, 2015: 78). D'aquesta manera, diuen les autores en referència al text de Jelin, es mantenen les referències al manteniment de les estructures tradicionals de gènere que produeix el terrorisme d'Estat. Però tot seguit argumenten una crítica a Jelin basada en la intenció d'aquesta de preguntar-se per les formes del record femení en contraposició als masculins quant a la socialització del gènere i el seu correlat en les pràctiques del record. Així, Troncoso i Piper es mostren contràries al plantejament de Jelin segons el

25 Utilitzem aquest terme, provinent de l'adjectiu *gendered* anglès, com ho fan Troncoso i Piper (2015), Sandra Harding (1996) i Nira Yuval Davis (2004), per exemple, en el sentit d'allò condicionat pel gènere.

qual les dones recorden en funció del seu temps subjectiu organitzat segons els fets reproductius i els vincles afectius, diferentment dels homes, i proposen altres preguntes per pensar la memòria generitzada i evitar la presumpció que les diferències de gènere reforcen l'estructura de poder.

Efectivament, Jelin (2002: 99-100) parteix d'una dualitat de caràcter biològic (en el sentit que accepta la divisió sexual com a base de la construcció de les diferències culturals), i afirma: «*Los símbolos del dolor y el sufrimiento personalizados tienden a corporizarse en mujeres, mientras que los mecanismos institucionales parecen 'pertener' a los hombres*». Tot i així, immediatament aclareix el seu posicionament i estipula que cal un esforç conscient per a plantejar «*preguntas analíticas desde una perspectiva de género*» per evitar una visió estereotipada «*según la cual las mujeres sufren y los militares dominan, o – una vez más – lograr que el género se torne invisible y desaparezca*». Per a Elisabeth Jelin (2002: 104-105), el sistema de gènere donat en les relacions familiars, propiciava que les dones fossin, durant la repressió de les dictadures del Con Sud, víctimes directes i víctimes indirectes, rol en què se les visualitza més sovint.²⁶ Amb «víctimes indirectes», Jelin es refereix a la seva condició de mares i àvies, esposes, germanes o filles de represaliats. Aludeix també al fet que la repressió infligida als homes col·locava les dones en una situació de precarietat en el seu rol familiar que les ancorava als sentiments i a l'ètica de la cura (es refereix Jelin a la por, la soledat i el silenci a què estaven sotmeses les dones, amb un cost emocional molt elevat). Pel que fa a les formes de recordació, Jelin (2002: 107-111) afirma que els homes i les dones desenvolupen habilitats diferents a causa de la socialització diferenciada dels gèneres, ja que uns i altres es defineixen en relació amb diferents marcs socials i culturals. Així, les dones recordarien més com a «acompanyants», com a «testimonis-observadors» que narren la vivència de «l'altre». Fa referència també, en el marc dels estudis sobre la Xoà, a les diferents pràctiques de la memòria i com fer-les públiques. Parteix de la idea que les diferències de les condicions d'internaments als camps nazis, per exemple, produeixen diferents narratives. Les de les dones, diu Jelin, posen l'accent en la seva vulnerabilitat com a éssers sexuals i en els vincles que es van establir entre elles. En tot cas, l'experiència diferenciada produeix memòries diferenciades i amplia el ventall de punts de vista en el moment que té en compte i considera com a vàlides les narratives

26 Alguns dels casos més coneguts i paradigmàtics serien les «Madres de la plaza de Mayo» a l'Argentina o «Nuestras hijas de regreso a casa» de Ciudad Juárez, a Mèxic.

d'aquelles experiències que han estat silenciades o que no han format part del discurs dominant.

Troncoso i Piper (2015: 79-81) fan també referència a altres formes d'articulació entre gènere i memòria que s'han donat a partir, justament, de l'anàlisi de la violència col·lectiva de les dictadures del Con Sud i de l'Holocaust. La conclusió a la qual arriben és, seguint diversos estudis sobre la repressió de les dones en aquests esdeveniments traumàtics, que el fet de privilegiar el patiment de les dones com a mares o bé com a víctimes de violència sexual – enfocament que avalen també diverses estudioses que analitzen la narració de les experiències de les dones a partir del cos i a través de les seves maternitats i de la cura dels altres, com ara Di Liscia (2007) – esborra i fa desaparèixer de la construcció hegemònica de les memòries les seves imatges de resistència i heroïsmes, de comportaments arriscats i combatius. Destaquen també l'enfocament nou de Leonor Arfuch (2013) quant a l'ús feminista de la noció d'agència com a resistència a la victimització per tal que les memòries de la violència política es puguin pensar des d'una ubicació diferent a la de la víctima.

En la recerca de l'establiment de la categoria d'identitat, cal problematitzar els conceptes de víctima i testimoni, que són figures altament masculinitzades, tenint en compte la necessitat de comptar amb les dones com a subjecte polític i, per tant, amb un espai públic concret i amb propietat enunciativa. En aquest context de problematització dels conceptes de «víctima» i «testimoni», seria necessari revisar i analitzar amb profusió els testimoniatges de les dones que han estat víctimes de fets traumàtics en situacions bèl·liques, tenint en compte que els marcs socials (que són també marcs polítics i històrics perquè contenen els eixos estructuradors espai-temps i encara el llenguatge) propiciarán un tipus determinat de memòries. Pensem en la manera com les dones han explicat l'Holocaust o la Guerra Civil espanyola, en com l'han viscut i com han configurat una memòria i l'han transmesa. En relació amb l'Holocaust, els testimonis de dones que han transcendit són menys nombrosos que els dels homes perquè, segons Jelin (2002: 110) les dones escrivien menys i, a més, hi va haver moltes menys dones supervivents. Ara bé, hi va haver dones que van explicar les seves experiències, i van donar a conèixer vivències força diferents de les dels homes. La vulnerabilitat de les dones com a éssers sexuals – i també com a portadores de vida – els conferia una especial consideració que els va fer viure situacions no tan habituals entre els homes (tot i els relats coneguts respecte la prostitució masculina i les vexacions sexuals a què eren

sotmesos).²⁷ Wieviorka (2016) parla dels testimonis de dones que expliquen el sistema de bordells dels camps, una memòria de l'Holocaust que, després dels primers testimonis, va ser oblidada fins que a principis del segle XXI els estudis de gènere van recuperar-la. L'autora dona compte de la instal·lació, a Mauthausen, del primer *Sonderbau* o «edifici especial», eufemisme amb què els nazis es referien al bordell, el juny de 1942, del tipus de dones que es veien forçades a treballar-hi multiplicant la vulnerabilitat de la seva situació de presoneres, quins homes n'eren usuaris i de quina manera el sistema nazi va organitzar també un entramat de prostitució en la complexa estructura dels camps.

Els marcs socials de la memòria que estipula Halbwachs no només han de referir-se, per tant, als contextos en què es formula la memòria i es dona l'acte de recordació, sinó també a les especificitats del gènere (i a la resta d'eixos constitutius de la identitat), de manera que puguin encabir el posicionament de les dones en la societat, les seves possibilitats d'expressió, l'articulació narrativa de les seves experiències i les dels altres i la seva vinculació amb altres records. D'aquesta manera, es podrà abordar l'anàlisi de la memòria configurada per les dones des d'un marc interpretatiu que relacioni els relats memorístics amb els contextos en què es donen i no exclusivament amb el seu contingut, és a dir, s'atendrà al «com» recorden i no al «què» recorden les dones.

S'ha ocupat d'aquest tema profusament Fina Birulés en diversos treballs, entre els quals destaquen *El género de la memoria* (1995) en què la pensadora exerceix de compiladora d'articles d'estudioses del camp de la filosofia, principalment, però també de la filologia i l'art, entre les quals destaquen Françoise Collin, Rosa Rius Gatell o Geneviève Fraisse, per exemple. També *Entreactes. Entorn de la política, el feminisme i el pensament* (Birulés, 2014) conté diversos textos antics i de nova creació que l'autora pretén fer dialogar. Ella mateixa manifesta, a la presentació del volum, la seva voluntat de proporcionar eines diverses per repensar la categoria «dones» i «anar més enllà de les polítiques de la identitat» (Birulés, 2014: 10). És al començament de la segona part del volum que trobem l'article «Entorn de la memòria?», revisió del pròleg a la publicació del 1995. Tot i que no es tracta d'un estudi en profunditat de la relació entre la memòria col·lectiva i el gènere, el plantejament de Birulés parteix de la constatació que la memòria del passat de les dones no pot formar part de la selecció dels actes de rememoració i oblit, perquè «difícilment es pot oblidar el que amb prou feines ha estat

27 Un estudi rigorós sobre el tema és el de Schlagdenhauffen-Maïka (2009).

rebut o transmès» (Birulés, 2014: 87). Al llarg de la seva argumentació, es refereix en diverses ocasions a les dones escriptores i les seves obres com a exemple d'aquesta constatació «que l'oblit de l'obra i la paraula de les dones apunta també a llacunes teòriques en el discurs dominant» (Birulés, 2014: 89). És així que es dona la circumstància que les dones han hagut de reiniciar el discurs cada cop que una d'elles ha aparegut, per exemple, en el panorama cultural, com a éssers sense tradició en què ancorar-se, sense passat, fent eloqüent la frase de René Char (1993: 62): [l'evidència que] «cap testament no precedeix la nostra herència».

Diu Françoise Collin (1995: 169) que la història no és l'única dipositària del temps, que hi apareix només amb allò que és remarcable, sinó que el temps forma part també d'allò que és ignorat en el gest, en els fets i en la llengua. D'aquesta manera, segons Collin, només l'obra d'art «*puede dar forma a esta memoria inconfesable que pasa a través de la malla del conocer, porque da forma sin representar, y delimita al designar lo ilimitado*». Compondre i escriure la història de les dones és necessari, però serà un procés reductor si continua perpetuant la dualitat dels sexes plantejant l'elecció entre «*lo que deja marca y lo que deja huella*», és a dir, allò que forma part de la història que es diu i la memòria d'allò innombrable. La presa de la paraula per part de les qui han estat invisibilitzades pels discursos hegemònics sobre el passat, per tant, ha de permetre nous coneixements sobre aquest i la conformació de noves memòries.

Per a Birulés (2014: 89), la reconstrucció de la història de les dones és «una empresa que té alguna cosa a veure amb la possibilitat de dir, d'ordenar la nostra experiència present de dones» i proposa la memòria com una de les formes de generar sentit a l'entorn de la vida de les dones i així allunyar-la de l'acusació de «la casualitat i la manca de propòsit». Aquesta empresa ha comportat a les dones la necessitat d'heretar les paraules de les seves predecessores i, consegüentment, ha crescut el coneixement i reconeixement de la «misèria simbòlica» que significa la manca de paraules per expressar la pròpia experiència. Aquesta misèria simbòlica està sostinguda per la prevalença de la mediació entre les dones i el món, que ha estat sempre masculina i a través de les paraules dels homes. I és en aquest context que Birulés parla d'una política de la memòria que signifiqui la responsabilitat de fer-se càrrec de l'herència de les dones per, més enllà de denunciar la discriminació, ocupar-se de la configuració d'un futur heterogeni que no sigui una rèplica d'un present reduït a la «simple presència» i en què hi hagi la possibilitat de sumar allò que, en les dones, també és genuí i propi.

De tot el que fins aquí hem argumentat a l'entorn del gènere de la memòria, volem destacar les aportacions que s'han fet des de la crítica feminista als diversos camps del coneixement en què podem inserir un mateix discurs respecte la invisibilització o l'essencialització de les experiències de les dones i, per tant, també de les seves accions i creacions. Com hem vist, però, també des de la crítica feminista es fan sovint discursos que tendeixen a ser ambigus respecte la historització de les dones, i ens sumem a l'alerta de Collin (1995) i Birulés (2014) sobre el perill de conceptualitzar-les exclusivament com a agents i perpetuar la consideració d'indigne de tot allò que és privat en un intent de valorar la presa de l'espai públic, o bé, pel contrari, seguir els moviments d'emancipació femenina que han propugnat l'oblit de la pròpia història en lloc de dotar de sentit i transcendència el seu record.

Malgrat la dificultat de la teorització sobre la memòria i el gènere que aquí hem assajat esquemàticament, sembla evident que no es pot abordar l'estudi de la primera sense tenir en compte els condicionants del segon. Probablement són necessaris estudis específics sobre aquest vincle entre memòria i gènere que se sumin als esforços ingents que des de fa dècades nombroses estudioses i institucions fan per recuperar aquesta tradició femenina a què hem fet referència i que és necessària per al coneixement històric, social, polític i cultural de les paraules de les dones. Paraules que volen dir, també, què fan, què viuen, què senten, què pensen, qui són.

1.5. La memòria de la Guerra Civil espanyola, el franquisme i la Transició

La Guerra Civil espanyola és, sense cap mena de dubte, un dels grans esdeveniments històrics de l'Europa del segle XX i, de manera molt particular, el més transcendent de la història de l'Espanya contemporània. No només les seves conseqüències a l'Estat espanyol – socials, polítiques, econòmiques, culturals i històriques – avalen aquesta tesi, sinó també les vinculacions de tot tipus amb la Segona Guerra Mundial, sobretot polítiques i econòmiques, i amb la construcció de la nova Europa sorgida de la catarsi que provocà la segona gran guerra i de la qual Espanya es veié relegada. Si atenem al caràcter eminentment polític i social de la Guerra Civil i a la circumstància que, després

d'acabat el conflicte bèl·lic, s'instaurà una dictadura de gairebé quaranta anys, haurem de concloure que aquestes especificitats singularitzen les actituds respecte la memòria dels fets i afavoreixen el manteniment de les controvèrsies a què ens referíem més amunt.

L'interès de les generacions posteriors a la Guerra Civil pel conflicte i la seva memòria, el seu compromís, el debat polític i públic, la demanda de justícia i l'exigència de tornar la dignitat a les víctimes de la guerra i la repressió sorgeix de la guerra mateixa, de la violència que els vencedors exerciren sobre els vençuts durant la postguerra i sobre la seva memòria, i de la construcció de la democràcia basada en l'anomenat «pacte de silenci» que s'imposà en el procés de la Transició (Corredera, 2010: 23). És de la mateixa opinió Elisabeth Jelin (2002: 44), qui afirma que «*[l]as controversias sobre los sentidos del pasado se inician con el acontecimiento conflictivo mismo*», de manera que justifica que els canvis de règim o els períodes de transició «*crean un escenario de confrontación entre actores con experiencias y expectativas políticas diferentes, generalmente contrapuestas*» (Jelin, 2002: 45). Així, cadascuna de les posicions que es mantenen en conflicte aporta una visió del passat i un programa del seu tractament en la nova etapa que comença amb el canvi de règim polític.

La formació de nous estats va acompanyada d'operacions simbòliques com l'elaboració del relat nacional que, juntament amb els símbols relatius a la pàtria i els monuments, serveixen per assegurar l'ancoratge de la identitat nacional. Aquesta narrativa nacional que produeix i legitima el relat oficial és la narrativa dels vencedors i té un caràcter eminentment públic i col·lectiu, mentre que els relats individuals que poden trencar el consens imposat resten en l'àmbit privat i es difonen a través, bàsicament, de la transmissió oral o «*como prácticas de resistencia frente al poder*» (Jelin, 2002: 42). Només en els moments d'obertura política i de transicions s'incorporen a l'esfera pública aquestes narratives censurades i se'n generen de noves, de manera que conviuen diferents versions dels fets que han configurat una memòria col·lectiva fins aleshores esbiaixada i alterada pels interessos dels vencedors. L'autoritat de la memòria en relació amb la veritat dels fets ens trasllada al terreny de la subjectivitat i de la legitimitat dels records, és a dir, a la relació tensional entre la memòria i la història de què s'han ocupat diversos autors. Com assenyala Santos Juliá (2006b: 19), la memòria de la guerra espanyola i de la dictadura als anys setanta va ser molt diferent de la dels anys noranta,

bàsicament perquè aquella tenia per objectiu la instauració d'un nou règim democràtic, i aquesta recordava els fets traumàtics des d'una democràcia consolidada.

Segons Elisabeth Jelin (2002: 45-46), les diferents visions sobre el passat i el seu «tractament» s'enfronten en moments de canvi polític i en períodes de transició com l'espanyola, moment en què s'activa la memòria de la Guerra Civil i es comencen a dissenyar les institucions democràtiques en virtut del que Paloma Aguilar (1996: 56) anomena «la memòria de la guerra» per tal d'evitar una repetició dels errors passats. Segons Aguilar, l'existència de la memòria traumàtica va ajudar a dissenyar la transició en afavorir una actitud conciliadora per part de tots els agents. En tot cas, aquesta idea del «mai més» que s'aplica a les accions polítiques i els posicionaments socials després de la mort del general Franco, requereix de l'oblit que és consubstancial al «pacte de silenci». Un i altre, silenci i oblit, són conceptes vinculats a les expressions de la memòria del passat en el camp cultural. La tesi d'Aguilar es basa en la idea que la construcció de la democràcia espanyola s'assenta en el mandat d'aprendre del passat, d'evitar, al preu que sigui, la repetició dels errors.

El conflicte bèl·lic, la postguerra, el franquisme, el procés de la Transició democràtica, la represa de l'interès per la memòria de la Guerra Civil i la posterior repressió en el tombant del segle XXI articulen el que Julio Aróstegui (2006: 59-60) anomena «*el tercer gran ciclo histórico*» de la contemporaneïtat espanyola, una realitat que dona sentit a la història present que «*arranca de la transición*». Aquest interès per la memòria de la guerra i la dictadura es basa en la consideració d'aquests fets com a «traumes col·lectius». D'altra banda, afirma Aróstegui, el fenomen de la memòria històrica no es basa exclusivament en les memòries coetànies, sinó que existeix un moviment generacional que, indefectiblement, fa variar els continguts de la memòria.

Parlar de la memòria de la Guerra Civil espanyola, el franquisme i la Transició, per tant, és un exercici que necessàriament ens obliga a tenir en compte diferents aspectes polítics i socials que la naturalesa del nostre estudi ens recomana singularitzar en algunes consideracions genèriques. Evitarem l'exhaustivitat de la informació historiogràfica d'uns fets a bastament coneguts i ens centrarem en la construcció de la memòria del conflicte bèl·lic, el franquisme i la Transició i en alguns factors clau que ens ajudaran, posteriorment, a justificar la producció de la memòria cultural a través de l'obra literària.

1.5.1. Memòria i oblit d'una «guerra total»

Per començar el relat sobre la construcció de la memòria del conflicte bèl·lic, el franquisme i la Transició, cal que tinguem en compte les implicacions no només polítiques sinó també socials i culturals d'aquest arc temporal que inclou bona part del segle XX. És així que s'observaran les conseqüències i inferències d'uns fets que han estat fonamentals en les experiències i trajectòries vitals, almenys, de dues generacions de ciutadans i ciutadanes de l'Estat Espanyol: la dels qui van viure la guerra i la dels anomenats «fills de la guerra». D'altra banda, la tercera i quarta generacions (la dels «nets de la guerra» i la generació posterior), viuen amb certa normalitat l'aparició cíclica de conflictes de major o menor intensitat en què la memòria de la guerra, dels represaliats, dels vençuts, dels vencedors, dels desapareguts, etc., pren un protagonisme especial. Succeeix així també amb discursos polèmics sobre la Transició, sobre el paper dels partits polítics o alguna figura rellevant de l'àmbit, sobre els gestos filofranquistes d'algunes personalitats públiques o d'associacions legitimades per la democràcia. En diverses ocasions, són notícia debats sobre el nomenclàtor dels municipis que encara conserven les propostes imposades pel règim dictatorial o bé la necessitat d'esborrar qualsevol petja del franquisme dels carrers dels pobles i ciutats. En són exemples dos casos que s'han esdevingut en el transcurs de la redacció d'aquesta tesi.

L'agost de 2016, un mes just després del començament dels actes diversos en commemoració dels 80 anys de l'inici de la Guerra Civil espanyola, esclatava a la premsa catalana i a les xarxes socials una polèmica a l'entorn de la decisió de l'ajuntament de Barcelona de realitzar una exposició d'estàtues franquistes a l'esplanada del Born Centre de Cultura i Memòria (BCCM). Amb l'objectiu de reforçar la recerca i la memòria del passat, s'anunciava, en el marc del Pla de polítiques de memòria que havia estat presentat el febrer del mateix any, una acció que havia passat desapercebuda a l'opinió pública en els seus dos tràmits anteriors: l'anunci que se'n va fer a principis d'any i la posterior licitació del projecte. Els primers deu dies del mes d'agost, múltiples articles d'opinió, enquestes als diaris i a les xarxes van tornar a posar al centre del debat l'oportunitat d'una acció que, al marge de lectures polítiques i partidistes, no podria atribuir-se a la manca de sensibilitat respecte les víctimes del franquisme del govern municipal progressista i d'esquerres liderat per Ada Colau (Decidim Barcelona). La proposta consistia en l'exposició pública d'unestàtues que prèviament s'havien

enretirat dels carrers i places de la ciutat i que havien de ser el fil conductor de l'exposició temporal «Franco, Victòria, República. Impunitat i espai urbà». Es tracta de dues icones escultòriques del franquisme: la *Victòria* de Frederic Marès i el *Franco equestre* de Josep Viladomat.²⁸

Uns mesos abans, el maig de 2016, la proposta de retirada o manteniment del monument franquista a la Batalla de l'Ebre de Tortosa, ubicat al riu Ebre al pas per la ciutat, va suscitar també un agre debat públic i polític que va acabar, prèvia consulta a la ciutadania, amb la decisió del govern municipal de mantenir el monument en la seva ubicació original amb el compromís d'endegar una tasca de reinterpretació i contextualització del mateix. En aquest cas, 8.464 votants van participar en la consulta realitzada el 27 de maig, el 68, 36% dels quals van votar l'opció de museïtzar el monument, contra l'opinió de la Comissió per la retirada de la simbologia franquista de Tortosa que considerava que la consulta era un insult als valors democràtics (Roser Royo, 2016) i contra l'opinió de l'únic grup municipal que s'hi va oposar (CUP), que declarava que el monument incompleix la Llei de memòria històrica.

Un i altre debats apareixen, com dèiem, vuit dècades després de l'acabament del conflicte bèl·lic i quaranta anys després de la finalització de la dictadura franquista. Aquesta circumstància – les quatre dècades de règim dictatorial – pot explicar, com hem assenyalat anteriorment, que l'establiment d'una política de la memòria respecte la guerra i el franquisme suscití encara, anys després, controvèrsies derivades d'un procés de democratització que s'ha construït sobre un hipotètic «pacte de silenci» i que, fins i tot després de l'aprovació de la Llei de memòria històrica, que inclou el reconeixement de totes les víctimes de la Guerra Civil i la dictadura, però que ha tingut un desplegament molt irregular, continua sense haver tancat les ferides de la contesa bèl·lica. Walther Bernecker (1994: 71), citat per Francisco Espinosa (2007), s'hi refereix en el seu estudi «De la diferencia a la indiferencia. La sociedad española y la guerra civil, 1936/1939»:

Muchos aspectos de la guerra civil, entre ellos el de la represión franquista, son páginas 'blancas' de la historia reciente. Y después de 1975 se han hecho esfuerzos

28 L'exposició, prevista per al període entre el 14 d'octubre de 2016 i el gener de 2017, va ser retirada només quatre dies després d'haver-se col·locat les estàtues a l'esplanada del Born, mentre s'esperaven els plafons explicatius del conjunt escultòric i el seu sentit dins de les propostes del Pla de polítiques de memòria. Les escultures van ser objecte d'actes vandàlics que van aconsellar la seva retirada. Així mateix, durant els dies que van ser exposades, al seu entorn es van fer diverses concentracions i mostres espontànies de protesta i rebuig.

en el sentido de que dichas páginas permanezcan en blanco. El gobierno socialista seguro que no puede ser acusado de revanchista; desde los órganos oficiales no se ha alentado a devolver a los españoles plenamente su historia inmediata. Se quiere pasar por encima del tema de la guerra civil con el loable propósito de no contribuir a reabrir las heridas producidas por la guerra, confundiendo el 'revanchismo' – que nadie propugna – con la ineludible necesidad de recomponer los trazos esenciales de la reciente historia por dolorosa que ésta sea.

El capítol de la repressió franquista és el que metafòricament emplena aquestes «pàgines blanques» a què es refereix Bernecker i que Alberto Reig Tapia (1984: 20), en canvi, identifica com la «pàgina negra» de la història del franquisme quan denuncia el «pacte d'honor» que els dirigents polítics espanyols havien subscrit i que impedia qualsevol revisió del passat repressiu de la dictadura, de manera que s'obviava, entre altres assumptes, la reparació i el reconeixement a les víctimes, d'una banda, i la condemna dels victimaris, de l'altra. Començat ja el segle XXI, els qui s'oposen al manteniment del monument de Tortosa o a l'exposició de les estàtues i la simbologia franquista de l'ajuntament de Barcelona – entre d'altres, l'Amical de Mauthausen i altres associacions de víctimes – continuen basant la seva argumentació en la necessitat de completar el procés de reparació de les víctimes abans de construir un discurs crític (i autocrític) sobre la Guerra Civil, el franquisme, la repressió i la Transició.

La base epistemològica en què descansen aquests discursos és la complexa relació entre història i memòria i els usos que se'n fan. Són diversos els autors que ens alerten de la confusió entre els usos de la història i els usos de la memòria, i de la necessitat de conceptualitzar correctament un i altre termes. Per a Santos Juliá (2006b), el discurs segons el qual l'aparició d'estudis i obres memorialístiques o de ficció sobre la Guerra Civil i el primer franquisme que s'esdevé a principis del segle XXI són el primer intent seriós de recuperar la memòria davant del silenci de la Transició, cau en la incongruència d'obviar la gran quantitat d'obres a l'entorn de la guerra que s'han publicat des de la mort del dictador (i encara les que es van escriure durant el conflicte i tota la producció literària de l'exili). I, sobretot, oblida tots els esforços de la historiografia per oferir un relat acadèmic a l'entorn del conflicte bèl·lic i els esdeveniments històrics que se'n derivaren i que ha culminat en una bona quantitat d'obres de referència obligada. Juliá (2006b: 16) atribueix aquest despropòsit a la confusió entre memòria i història: «*A pesar de que hoy se recuerda como un olvido, lo cierto es que el pasado – de guerra civil, de dictadura – ha estado siempre presente entre nosotros. Y es que memoria e*

historia, como recuerdo y conocimiento, no son la misma cosa ni crecen en idéntica dirección y con el mismo ritmo». Coincideix amb aquest plantejament Julio Aróstegui (2006) quan es pregunta com es relacionen la memòria pública i la tasca historiogràfica davant de fets traumàtics col·lectius, tenint en compte que la Guerra Civil espanyola manté una «llarga memòria» que ha evolucionat en virtut de les dimensions ideològiques, polítiques, socials i generacionals de la segona meitat del segle XX. Aróstegui (2006: 71-72) parla de la força social i cultural de la guerra, que es resisteix a ser només un objecte historiogràfic i que, dècades després d'haver tingut lloc, continua generant un discurs de la «insuficiència» del seu record, de la seva distorsió i de la necessitat de la seva recuperació. D'aquesta manera, pren un sentit especialment oportú la tesi de Santos Juliá (2006b) segons la qual la confusió entre història i memòria ha propiciat la sensació – molt sovint certificada a partir d'estudis i d'articles d'opinió – que, per reeixir en l'intent d'establir un règim democràtic després de la mort del dictador, s'imposà un «pacte de silenci» que obligà a ajornar qualsevol debat o discurs crític sobre el passat de guerra i repressió. Així mateix ho planteja Pablo García Colmenares (2005: 123):

El historiador se debate hoy entre mantener el viejo academicismo de la historiografía profesional y la utilización de nuevos métodos para acercarse a la realidad social como es la historia oral y la visión antropológica, y a menudo es difícil marcar la línea entre la historia trivial y la historia científica aunque sea divulgativa, por lo que necesita estar muy atento para no confundirse entre lo que es Memoria y lo que es Historia.

Si es confon la funció de la història amb la de la memòria, podem caure en l'error d'afirmar que fins a la dècada de 1990 no hi ha hagut a Espanya l'interès d'articular aquest discurs crític, seguint les traces del «pacte de silenci» de la Transició. Pel contrari, l'acceptació de la definició de la història com a ciència de la memòria que proposa Todorov (2000) ens permet considerar en la seva justa mesura totes les obres historiogràfiques produïdes abans d'aquesta data que, efectivament, són constitutives de la memòria sobre el passat col·lectiu. Aquesta és la raó per la qual Santos Juliá (2006b: 21) insisteix en el fet que *«[n]o es la salida de una era de silencio y amnesia lo que estamos presenciando en España en los diez o quince últimos años. [Es] el propósito de rehabilitar a los depurados, encarcelados y fusilados durante la Guerra Civil por el bando rebelde contra la República y, una vez la guerra terminada, por la dictadura instaurada como resultado de su derrota*». Contra la posició de Francisco Espinosa

(2007) que denuncia la manca d'interès per les investigacions respecte la repressió franquista durant la Transició, Juliá (2006a) afirma que no interessa tant la història com la seva memòria, és a dir, les representacions de la història amb independència dels fets esdevinguts. Així, la generació dels fills de la guerra va rebre com a memòria els relats imposats per una representació del passat construïda des del poder i, davant d'aquesta imposició i la saturació de la memòria franquista, va decidir no refiar-se de la memòria i «*echar al olvido*» la guerra per tal de poder reconstruir els camins de llibertat que els havien de dur a la democràcia: «*Son gentes nacidas avanzados los años sesenta y en los setenta, cuando ya el sagrado relato de la cruzada se había desmoronado*» (Juliá, 2006a: 17). La discussió més polèmica entre Espinosa i Juliá, però, té a veure amb la reivindicació del primer i la negació del segon de l'existència del conegut «pacte de silenci» sobre el qual es construeix el nou estat democràtic a partir de 1977. Davant la negació d'aquest pacte per part de Juliá, que més aviat parla de l'acord per no permetre que el passat condicionés el present i el futur del país, Espinosa (2007) afirma: «*[...] después de la amnistía de octubre de 1977, que borró de un plumazo todo lo ocurrido antes de diciembre de 1976, lo que se estaba propiciando eran el olvido y el silencio. Así fue cómo, sin ni siquiera llegar a saber cuáles eran, fueron silenciados, olvidados y borrados por ley los crímenes de la dictadura*».

Aquest eventual «pacte de silenci», la guerra mateixa, la mort del dictador el 1975, la Transició (1975-1982) i la Llei de memòria històrica de 2007 constitueixen els ancoratges simbòlics amb el passat sobre els quals es fonamenten els relats actuals de la memòria de la Guerra Civil, el franquisme i la Transició. Si considerem aquests ancoratges com a objectes de reflexió d'un passat compartit, convindrem amb Pierre Nora que són referents simbòlics de la nostra memòria col·lectiva, això és, *lieux de mémoire* d'un procés bèl·lic que va ser més que una guerra militar; també va ser una guerra ideològica, identitària, religiosa i de classes. La fixació mnemònica d'aquesta «guerra total», expressió que devem a Bernecker, té com a referents, almenys, tres conceptes lligats al cicle històric que comença amb l'alçament militar de 1936, passa per la culminació del procés de transició el 1982 i acaba amb l'auge de l'interès per la memòria que es dona en el tombant del segle XXI. Aquests conceptes són la confrontació, el pacte de silenci i la idea de reconciliació i, en quart lloc, la recuperació de la memòria històrica. Cadascun d'ells respon a l'interès principal i al

desenvolupament històric de les memòries de generacions successives i són els subjectes d'un conflicte de memòries.

1.5.2. La memòria en conflicte

La circumstància més definitòria de la naturalesa de la memòria de la guerra, el franquisme i la Transició és el fet que aquesta es crea en un context repressiu, amb un govern que controla les diferents expressions i relats sobre la història i que imposa la «memòria dominant», homogènia i sense possibilitat de rèplica, que legitima el seu discurs i la seva mateixa existència. La veritat presentada com a única i inamovible és adquirida per la majoria de les persones que acaben adequant els seus propis records a la memòria oficial (Luengo, 2004: 69). Però la memòria sobre el trauma col·lectiu que representen la guerra i la dictadura no és constant ni monolítica, sinó que canvia de sentit i de forma amb el pas del temps i el relleu de les diferents generacions que la sustenten. D'aquí que diversos autors (Luengo, 2004; Aróstegui, 2006; Aguilar, 1996; Bernecker i Brinkmann, 2009) vinculin a aquesta memòria la teoria de les generacions, o de les memòries generacionals, segons la qual, com que es tendeix a recordar socialment entre vint-i-cinc i trenta anys després dels esdeveniments, la posició generacional incideix en la construcció de les memòries col·lectives (Aróstegui, 2006: 78). Se suma a aquesta visió, tot i que en un context més ampli que supera el de la història espanyola, Aleida Assmann (2004) quan afirma que les generacions socials comparteixen un marc de creences, valors i actituds que consideren diferents de les generacions anteriors i posteriors.²⁹

Aróstegui (2006: 79-92) parla de tres formes dominants de la memòria de la Guerra Civil des del punt de vista dels subjectes històrics i la seva relació amb la pròpia existència: la memòria de la «identificació» o «confrontació» entre els bàndols en lluita; la de la «reconciliació» com a superació del trauma col·lectiu; i la de la «restitució» o «reparació» en relació amb el deure de memòria davant d'un fet llunyà però moralment

29 És oportú aquí l'advertiment que fa Aróstegui (2006: 77-78) sobre el perill de reduir el problema de la memòria històrica a una sola dimensió constitutiva de les estructures socials, ja que el concepte de generació comparteix la naturalesa de condicionant de les relacions socials amb la ideologia, les classes o el gènere. Es tracta de considerar la generació com un condicionant i no com un subjecte històric col·lectiu d'aquestes estructures. L'autor informa de les dificultats de captar la dinàmica de la memòria col·lectiva atenent als canvis demogràfics, però afirma que cada moment històric compta amb una memòria dominant que es defineix sobre la pauta de la generació.

rellevant. L'important, assenyala Aróstegui, és fixar qui són els portadors d'aquestes formes de memòria: a la primera forma de memòria, que sorgeix a l'entorn del conflicte dels anys 1936-1939, hi corresponen els protagonistes de la guerra, que van participar en la construcció i consolidació del règim franquista; la segona forma de memòria, que es dona a l'entorn dels anys seixanta, és sustentada per la generació coneguda com dels «fills de la guerra», agents de la construcció d'un nou règim després de la mort del dictador; els qui apareixen a la vida pública a mitjan dècada dels noranta, portadors d'una memòria crítica sobre el procés de la transició que aposten per la recuperació de la memòria, és la generació dels «nets de la guerra». Cap d'aquestes memòries generacionals desapareix del tot ni de manera sobtada, perquè tampoc ho fan els seus portadors, sinó que aquests protagonitzen accions intergeneracionals.

1.5.2.1. La memòria de la guerra i la dictadura

La memòria de la «identificació» o «confrontació», assenyala Aróstegui (2006: 81), està basada en l'única experiència directa i espontània. Es refereix no només a la memòria oficial del règim franquista sinó també a la que es produïa des de l'exili al que van ser forçats un bon nombre d'intel·lectuals, polítics, artistes i ciutadania en general a l'acabament de la guerra. Ana Luengo (2014: 70) la identifica, seguint Aleida Assmann, amb la «memòria comunicativa en funció», és a dir, la memòria viva amb dimensió social que deslegitima la memòria dominant, imposada des de l'estranger i que té una certa influència en la «memòria en funció» clandestina dins del país. Els grups que mantenen aquesta memòria viva en la clandestinitat transmeten els records a les generacions següents en l'àmbit familiar i íntim. L'autora destaca la condició silenciada i censurada d'aquesta memòria que es manté a causa de la repressió a la que els grups de memòria clandestins són sotmesos fins a l'1 d'abril de 1969, data en què Franco firma la Primera Amnistia General segons la qual es derogaven tots els delictes comesos fins al 1939. És, com afirma Aróstegui (2006: 81), la memòria dels testimonis, els llocs de memòria dels quals són els monuments als caiguts que s'ubicaren a les esglésies de tots els pobles i ciutats. Aquesta generació proveeix documents sobre l'enfrontament des de l'experiència mateixa i modela una memòria de l'exaltació, el mite, la justificació i la demonització de l'enemic. Naturalment, el *alzamiento* des del punt de vista del bàndol

franquista, o la defensa de la República davant l'ofensiva feixista des del bàndol republicà refugiat a l'estranger, són els moments fixats per aquesta memòria primera que ha estat la més desprestigiada amb el pas del temps. És també, com hem assenyalat més amunt, la memòria de la guerra que ha de permetre, en formulació de Paloma Aguilar, evitar la repetició del passat. La memòria de la «identificació» o «confrontació», el subjecte de la qual és el testimoni, permet l'ús de la història oral en la tasca d'historització de la guerra i el franquisme i, d'aquesta manera, legitima la bona utilització de la memòria com a objecte d'investigació de la història. Tot i que la predisposició a la recuperació de la memòria del conflicte impliqui la imposició de discursos simplificadors i partidistes, també és a causa de la incorporació de la memòria com a font historiogràfica que s'ha incrementat el grau de complexitat de les aproximacions al franquisme i la repressió (Font Agulló, 2007: 12).

Ana Luengo (2004: 79-86) especifica quines són les formes de commemoració de la Guerra Civil i la dictadura, la memòria que produeixen els dos fets històrics i la producció de la memòria dels vençuts. Luengo parteix del concepte, que problematitza, de les «dues Espanyes» com a idea que encara subsisteix i perdura en la memòria col·lectiva. Les dues Espanyes poden considerar-se la metàfora d'una escissió que, després de la Guerra Civil, es produeix en la memòria col·lectiva entre vencedors i vençuts, entre republicans i franquistes, de tal manera que ha arribat a considerar-se, en ocasions, com un tret característic d'un eventual «caràcter espanyol» fins a convertir-se en un mite que legitima una divisió ancestral entre espanyols de dos bàndols irreconciliables.³⁰ Lluny d'aquesta interpretació, però, la historiografia es basa en el caràcter múltiple i polièdric del conflicte que difícilment es pot reduir a una visió dicotòmica tan simple i simplista. La situació social i política prèvia a la guerra així ens ho confirma, però l'argument va ser utilitzat per tal de legitimar el règim totalitari i per justificar la necessitat de la guerra fratricida.

Evidentment, un cop acabada la guerra, només els vencedors van tenir l'oportunitat i els mitjans per fer ús del poder de commemoració oficial. D'aquesta manera, el règim va fixar les formes de record col·lectiu quant a dates, llocs i mites. Una de les

30 Ana Luengo recorre a l'exemple dels versos d'Antonio Machado extrets del poemari *Proverbios y cantares*: «Españolito que vienes / al mundo te guarde Dios. / Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón», i ho reproduïm aquí per l'impacte proverbial que van tenir aquests versos, escrits entre 1907 i 1917, considerats no només profètics sinó indicatius d'una condició intrínseca del caràcter espanyol. En tot cas, és una idea que, a través del poema de Machado, queda inserit en la memòria col·lectiva de la Guerra Civil.

característiques de la formació d'aquesta memòria és que el bàndol vencedor tingué gairebé quaranta anys per generar les diferents representacions de la guerra, comptant que, en primer terme, la memòria que es produeix ho fa en un context de fase traumàtica que, en el cas espanyol, facilità la creació d'una memòria dominant que glorificava el conflicte i convertia la victòria en una gesta èpica. D'acord amb un dels mites més recurrents de la historiografia franquista i postfranquista, la guerra es presentava com un mal inevitable que havia portat Espanya a la sortida del desvari de la República. Per tal d'incidir en la construcció i manteniment dels records individuals, el règim franquista exercí el control sobre aquestes memòries a través de diversos mecanismes: el No-Do (de difusió obligatòria fins al 1975 però que seguí vigent fins a principi dels anys vuitanta), el sistema educatiu basat en un fort component de nacional-catolicisme (recordem l'obligatorietat de la religió i de la *formación del espíritu nacional*), la *Sección Femenina* a imatge de la *Winterhilfswerk* nazi (encarregada del control de l'ordre social a través del reclutament i l'ensinistrament de les dones) i, en últim terme, els monuments que consoliden els records i els proveeixen del simbolisme necessari per convertir-se en *lieux de mémoire*. Així, el Valle de los Caídos, les estàtues equestres del dictador, el nomenclàtor de pobles i ciutats o tots els monuments dedicats a les víctimes del bàndol franquista ocupen l'espai públic i s'assenten en la memòria col·lectiva, mentre que no serà fins després de la dictadura que es podran recuperar i dotar públicament de simbolisme els *lieux de mémoire* dels vençuts.

La memòria traumàtica de la Guerra Civil és la que constitueixen els records individuals i col·lectius dels vençuts, alguns dels quals hi contribueixen des de l'exili i tots, fos quina fos la seva situació, des de l'espai íntim. Aquesta circumstància explica el fet que aquesta memòria dels vençuts, que es transmetia en uns contextos molt inestables i de la que eren portadors individus amb tendències ideològiques diferents, no fos tan homogènia com la dels vencedors. Aquesta memòria requereix un espai de confiança que sovint es dona en l'àmbit familiar i en grups reduïts, i es transmet oralment en forma d'històries fragmentades. Tot i així, no tothom estava disposat a recordar, i les generacions dels fills i els nets de la guerra han viscut sovint la negativa dels testimonis directes a parlar-ne. En tot cas, com assenyala Aróstegui (2006: 81), «[...] *la fundamentación ideológica del régimen de Franco contó con la amputación efectiva de cualquier otra memoria que no fuera la de su bando*», i contra la institucionalització i

difusió d'una memòria única, oficial i mediatitzada, poc hi tenien a fer els records dels qui estaven obligats a la clandestinitat i al silenci.

1.5.2.2. La memòria de la Transició

L'anomenada generació dels «fills de la guerra» és la qui va protagonitzar la transició postfranquista, basada en la idea de la «memòria de la reconciliació» de què parla Aróstegui (2006: 82-89). Un cop acabada l'època de la dictadura, tant el significat com l'orientació de la memòria de la Guerra Civil canvien i la generació que opera en la Transició, l'activa entre 1975 i el final del segle XX i que, per tant, no havia viscut la guerra, difon una imatge sobre el conflicte basada en la necessitat de la reconciliació. El 1986, quan es commemora el cinquantè aniversari de l'inici de la guerra, es comença a interpretar la memòria de la guerra per primera vegada des d'un punt de vista distint del dels vencedors. És oportuna l'anàlisi que Aróstegui (2006: 85-86) fa del comunicat que el 18 de juliol de 1986 emet el govern socialista liderat per Felipe González en el que vol honorar i enaltir «*la memoria de todos los que en todo tiempo contribuyeron con su esfuerzo, y muchos de ellos con su vida, a la defensa de la libertad y la democracia en España*» i recorda també «*con respeto a quienes, desde posiciones distintas a las de la España democrática, lucharon por una sociedad diferente, a la que también muchos sacrificaron su propia existencia*». El govern del moment expressa, amb aquest comunicat, el desig de segellar la reconciliació de tots els espanyols, fins i tot acceptant l'honorabilitat dels qui van combatre la democràcia des de posicions feixistes. És en aquesta actitud oficial que es basen els qui denuncien que el procés cap a la democràcia és deutor d'un «pacte de silenci»³¹ que, si bé permetia la tan desitjada reconciliació, en fer-ho forçava l'oblit de la Guerra Civil i acceptava la renúncia a esclarir el passat. Cal tenir en compte, seguint Aróstegui, que aquesta actitud tenia el precedent del «Contubernio de Múnich» de 1963, en què el Partit Comunista formula la mateixa idea d'evitar l'avaluació del passat i també que la idea de la reconciliació és impulsada per l'esquerra política que l'enarbora en contra de la política del rancor que hauria practicat

31 Contra aquesta idea es manifesten, com hem consignat més amunt, Julio Aróstegui i altres estudiosos que rebutgen aquesta expressió basant-se en la idea que mai va existir un pacte que explícitament cridés a l'oblit o al silenci sobre el passat, sinó un acord tàcit de no utilitzar aquest passat com a arma llancívola en el debat polític. D'altra banda, Aróstegui manté la idea de posar en valor els nombrosos estudis historiogràfics i iniciatives artístiques i culturals que tenien com a objecte la Guerra Civil i la dictadura durant la Transició, per justificar la inexistència d'un tal pacte.

la dreta espanyola, segons el seu criteri. Un cop iniciada la Transició, predominà la idea de l'oblit del passat, un oblit intencional que permetés l'aprenentatge de la història sense repetir-la. Es tracta, diu Elisabeth Jelin (2002: 46) d'un oblit polític i un silenci estratègic que, tot i així, no evità que en el pla cultural la Guerra Civil es convertís en el focus d'atenció de nombrosos productes cinematogràfics, musicals, literaris o acadèmics.

La lectura que en fa Andreu Mayayo (2007: 363-369) és que la mala memòria ens fa abusar del terme «amnèsia»³² per referir-nos a la presència de la Guerra Civil en els anys de la Transició. Per a l'historiador, un terme molt més acurat és «neurosi» quant a repressió d'un record traumàtic, el que determina el que altres autors han atribuït a un pacte d'elits o a una estratègia per evitar els errors comesos en el passat. Mayayo pretén encertar en la diagnosi per oferir una teràpia adequada, perquè «[s]i el problema és l'amnèsia, cal cercar i oferir informació del passat, és a dir, utilitzar la història com a instrument reparador» però, d'altra banda, «[s]i el problema és una ferida oberta plena de pus convé fer net, reparar moralment les víctimes, i dotar-nos d'unes polítiques públiques que permetin cicatritzar les ferides per sempre més. En aquest sentit, la terapèutica és l'anamnesi». D'acord amb el que afirma Santos Juliá, Mayayo es refereix a la demanda social de coneixement dels fets després de la mort del dictador per justificar la dedicació dels estudiants compromesos políticament que van optar per la història i la recerca historiogràfica, a banda de la quantitat de projectes editorials com la recopilació documental «Recuperem la nostra història» (1976), la secció *Recuperar la nostra història* de la revista *Joventut* (1977), la revista *Arreu* (1976) vinculada al PSUC, les revistes *Historia 16*, *Tiempo de Historia* o *L'Avenç*, o tesis com la del professor Josep Maria Solé i Sabaté sobre la repressió franquista a Catalunya. Tot i que Paloma Aguilar (2008: 415) segueix Santos Juliá en la valoració negativa de l'expressió «pacte de silenci», convergeix amb Mayayo en la idea que, durant la Transició, es percep l'interès en l'àmbit polític i social d'evitar discursos conflictius sobre el passat, mentre que, en l'àmbit cultural, la memòria de la guerra i la dictadura es fonamenten en un «pacte de memòria» que va generar una gran quantitat de creacions culturals i discursos historiogràfics, molt més centrats en la guerra que no pas en el franquisme. Probablement, el que resulta menys comprensible és l'escassetat de debat públic sobre el passat un cop establerta la democràcia. Tot i que les motivacions fossin diferents, tant el

32 En la mateixa línia, Santos Juliá (2006a: 24) alerta que: «Normalmente, estos juicios sobre la transición se apoyan en la identificación [...] de amnistía con amnesia [...]».

govern del PSOE (1982-1996) com el del PP (1996-2004) van evitar el debat públic sobre el passat franquista (Jo Labanyi, 2009: 26). És de la mateixa opinió Ana Luengo (2004: 95), que denuncia la manca de deslegitimació de la memòria oficial, que no va aparèixer de la mà de les obres dels intel·lectuals espanyols després de la mort del dictador, tal com es podia esperar.

Lluny de forçar una interpretació que contingui un judici sobre l'època, ens remetem a l'aprovació de la Llei d'Amnistia de 1977, que, segons Mayayo (2007: 370), esdevindrà el «factor clau» per a la institucionalització de la cultura política antifranquista, per tal de seguir amb el relat de la constitució de la memòria de la Transició. Mayayo apunta el que altres autors també han manifestat sobre la finalització de la guerra: «L'u d'abril del 1939 no es va acabar la guerra sinó que va començar la victòria». No és fins a l'aprovació de la Llei d'Amnistia que es posa el punt i final no només a la dictadura, sinó també a la Guerra Civil, ja que és aquesta llei que tanca la divisió entre vencedors i vençuts, tot i la desqualificació que en fan diversos autors apel·lant a la impunitat que proveeix la llei per als botxins. Ricard Vinyes (2007: 383) recorda com aquesta llei mai no va ser proposada pel govern, sinó reclamada per l'oposició, ja des de la dictadura i que, a causa que exclou els militars de la Unión Militar Democrática (UMD) – l'organització militar clandestina que tenia l'objectiu de derrocar la dictadura – i els militars republicans, va deixar insatisfets molts sectors socials i polítics. Tot i així, la llei es va aprovar sense manifestacions públiques en contra i sense que l'oposició s'hi manifestés contrària amb bel·ligerància. El problema, però, segons Mayayo (2007: 372), no és aquesta llei insatisfactòria ni «l'amnèsia col·lectiva» que alguns pensen que propugna, sinó el fracàs posterior en el reconeixement moral de les víctimes que excedeix el marc jurídic i arriba fins a la responsabilitat política dels poders públics del moment.

1.5.2.3. La recuperació de la memòria

A mitjan dècada de 1990, a l'Estat Espanyol s'incrementa l'interès públic i polític pel passat violent. Si donéssim validesa a les tesis que parlen de «resorgiment» d'aquest interès, estaríem acceptant que els anys precedents aquest interès havia minvat o fins i tot havia estat inexistent. Però creiem haver provat, seguint els diversos estudiosos que

hem citat, que la memòria de la Guerra Civil, el franquisme, la repressió i la Transició han estat temes que han gaudit de l'interès de la historiografia i la política des dels mateixos anys del conflicte i fins a l'actualitat, i que han ocupat un lloc de privilegi també en la producció cultural a través de diversos mitjans: cinematogràfics, literaris, memorialístics, periodístics, documentals, etc. Així mateix, han estat el centre d'atenció de nombrosos estudis acadèmics procedents de diverses disciplines com la sociologia, la història, els estudis literaris, la psicologia, la psiquiatria o els estudis culturals, per posar alguns exemples. A banda del que s'ha convingut a anomenar la «moda literària de la Guerra Civil»,³³ el tombant de segle XXI és considerat com l'època de l'auge de la memòria a l'Estat Espanyol, les dècades del *boom* de la memòria, les que es fan correspondre – segons algunes tesis – amb els anys del trencament de l'eventual silenci de la Transició. En realitat, aquesta època, que identifiquem amb Aróstegui (2006a: 89-92), amb la «memòria de la reparació» o «memòria de la restitució», és la protagonitzada per la darrera generació que ha seguit la història de la Guerra Civil, la generació anomenada dels «nets de la guerra», els qui entren a la vida pública justament a finals de la dècada dels noranta (Aguilar, 2006: 310).

Si la generació protagonista de la guerra és la dels records, les experiències personals i el trauma col·lectiu; la generació dels fills de la guerra és la de l'exigència del coneixement rigorosament històric dels fets i les causes, sense les «passions ideològiques del passat» (Bernecker i Brinkmann, 2009: 235); la generació dels nets de la guerra és la de l'afany de la veritat i la justícia, la de la reparació de la memòria de les víctimes, la del reconeixement de les genealogies familiars basades en els vincles afectius, components dels «actes afiliatius» i la «postmemòria afiliativa» de què parla Faber (2004: 43), dominada per un alt component ètic. Aquest plantejament justifica un dels trets més característics de l'activisme d'aquesta generació per la recuperació de la memòria, això és, que parteix fonamentalment d'iniciatives socials i, en molts casos, familiars. En paraules d'Aróstegui (2006a: 90), és «*la memoria del dolor [que] ha recuperado un sitio y ha forzado el paso a mitos más a tono con una época que no quiere debates políticos sino de ejemplaridad humana simplemente: las víctimas sin nombre y sin recuerdo, los niños de la guerra, el exilio...*». És l'època de la «recuperació

33 Altrament coneguda com a «*boom* de la literatura sobre la Guerra Civil», la «moda literària de la Guerra Civil» es refereix a la proliferació d'obres literàries que recuperen la memòria del conflicte bèl·lic des de diferents vessants i propostes i que té lloc a partir, sobretot, del tombant de segle XXI. Aquest fenomen serà analitzat en el capítol corresponent a l'anàlisi de la literatura com a mitjà de la memòria cultural en el context de les literatures hispàniques.

de la memòria», o del que Aróstegui (2006a: 91) assenyala com a «sustantación con las víctimas, muchas de ellas anónimas todavía, de su nombre y su dignidad moral».

El discurs canvia perquè canvien els portadors de la memòria. Aquest és el cas de la iniciativa que inaugura públicament el protagonisme de la nova generació de memòria: el del periodista Emilio Silva Barrera que, l'any 2000, una setmana abans de la victòria per majoria absoluta del Partit Popular a les eleccions generals – amb la importància que implica una consolidació tan rotunda de la dreta espanyola al govern – localitzava la fossa comuna on era enterrat el seu avi a El Bierzo, assassinat l'octubre de 1936. És paradoxal que aquesta descoberta, després d'una llarga lluita pel reconeixement de les víctimes de la guerra i l'exigència de l'obertura de les fosses comunes, coincideixi amb la instal·lació d'un discurs oficial que, amb el govern del PP, torna a legitimar la inevitabilitat d'un conflicte armat i, fins i tot, la justificació del *alzamiento* i la guerra. Aquest discurs havia començat a instal·lar-se ja en l'anterior contesa electoral, el 1996, que va portar al poder la «nova dreta» que quatre anys després revalidaria la seva victòria. És a partir d'aquest moment que l'oposició, bàsicament el PSOE i Izquierda Unida, comença a plantejar iniciatives parlamentàries a l'entorn del rescabament, la rehabilitació i la indemnització de les víctimes de la guerra i la dictadura.

El desembre del 2000, Emilio Silva Barrera fundava l'Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) que té com a objectiu la localització de fosses comunes i l'exhumació de cadàvers.³⁴ Aquesta associació ha estat, juntament amb els fòrums de la memòria i altres organitzacions similars, la força de què s'ha servit el moviment de revisió històrica de la repressió de la Guerra Civil i el franquisme que pren embranzida emparat pel debat polític i les iniciatives legislatives que es duen a terme tot just encetat el segle XXI. És el cas de la «Comisión Interministerial para el estudio de la situación de las víctimas de la Guerra Civil y el franquismo», creada el 2004 pel nou govern socialista liderat per José Luis Rodríguez Zapatero, que pretenia elaborar un informe sobre l'estat de la qüestió amb la intenció que fos el punt de partida pel projecte del que acabarà sent la *Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura*, la Llei de la memòria històrica. Després de més de dos anys de negociacions i intensos debats públics, la Llei s'aprova el desembre de 2007 deixant insatisfets tots els bàndols però, tot i així, aconseguint un

34 Segons Bernecker i Brinkmann (2009: 267-271), l'ARMH va realitzar, entre el 2000 i el 2012, 153 exhumacions amb un resultat de 1.330 cossos exhumats.

canvi de paradigma en el tractament oficial del passat recent (Bernecker i Brinkmann, 2009: 329-330). Les insatisfaccions es basaven, des de la dreta, en l'acusació de voler reobrir les ferides que havien enfrontat els espanyols a la guerra; des de l'esquerra, en el fet que el plantejament de la normativa era insuficient. Si tornem a reproduir aquí l'enunciat sencer de la Llei, és per posar en evidència el fet que ni tan sols el títol conté la paraula «memòria», com tampoc el text normatiu que exclusivament es refereix, com hem assenyalat més amunt, al reconeixement totes les víctimes de la guerra però que, en canvi, no reconeix explícitament la recuperació de la memòria de les víctimes del franquisme. Naturalment, aquest context de debat polític i, molt principalment, la tasca de difusió i divulgació dels objectius de l'ARMH contribueixen a les diverses mobilitzacions que tenen lloc en l'àmbit social a partir de l'any 2000. L'impacte de les imatges de les exhumacions ha incentivat moltes persones i famílies a encetar la recerca dels seus desapareguts o la reconstrucció de la història familiar. D'altra banda, com assenyala Liikanen (2015: 51), el trasllat dels cossos des de les fosses a les sepultures marcades i reconegudes, implica «*el restablecimiento de la comunidad rota por la división de los españoles en vencedores y vencidos por el franquismo*»³⁵.

Tot i que hem intentat evitar l'ús del concepte «recuperació de la memòria històrica», és així com es coneix popularment el moviment polític i social que acabem de descriure. Però el sintagma conté en si mateix dos aspectes problemàtics: d'una banda, la inclusió del terme «recuperació», que indica o bé que la memòria roman inalterada a l'espera que algú la tregui a la llum, o bé estableix un significat del verb «recuperar» que té a veure amb la demanda de justícia i reconeixement moral de les víctimes (Golob, 2008). D'altra banda, l'expressió «memòria històrica», tan majoritàriament acceptada en l'àmbit social i polític, és altament problemàtica des del punt de vista epistemològic i ha suscitat un debat historiogràfic sobre l'oportunitat del concepte. Així mateix, hi ha autors que utilitzen l'expressió com a equivalent a «memòria col·lectiva» sense que això els suposi cap conflicte ideològic.³⁶ Altres, però, dubten de l'oportunitat d'un terme que indica una

35 La Llei de la memòria històrica, però, ha tingut diversos entrebancs en el seu desplegament i compliment, de tal manera que, actualment, sembla gairebé desactivat l'interès que va suscitar en el seu moment. El 2012, el govern del PP va reduir en un 60% la previsió pressupostària de la Llei i va suprimir l'Oficina de Víctimas de la Guerra Civil y la Dictadura. L'any 2013, la Llei va quedar sense previsió pressupostària. Ni un fet ni l'altre, però, van provocar cap mobilització ni protesta, més enllà de les merament polítiques i algun article a la premsa (L. R. N. «Sin dinero para la Memoria Histórica», *La Razón*, 2 d'octubre de 2012).

36 És el cas de Julio Aróstegui (2006a: 58), per exemple, que utilitza «memòria històrica» sense cap plantejament més enllà del que sí que és per a ell un problema, que és l'abús del concepte de «recuperació» d'aquesta mateixa memòria com a dimensió influent en la vida cultura i política.

interferència entre els dos termes: recuperar el passat no pot ser, en cap cas, funció de la memòria, sinó de la història (Santos Juliá, 2006a: 18). En aquesta mateixa línia, hi ha autors que rebutgen l'expressió pel fet que «memòria històrica» implica la consecució d'un relat únic, d'una interpretació unívoca, és a dir, un relat constitutiu d'una veritat oficial. També mostra els seus dubtes sobre el concepte Jordi Font Agulló (2007: 9), que el qualifica un terme proper a l'aporia i que segueix Antoine Prost (2001) que considera que la història s'erigeix «en contra de la fragilitat i les inexactituds de la memòria». Font Agulló (2007: 8) alerta sobre els discursos simplificadors del revisionisme davant d'una eventual memòria històrica que es mostri defensiva i l'autocomplaença que mostra el discurs dels mitjans de comunicació, que ajuden a difondre «mirades nostàlgiques i sense comprensió crítica», mentre la seva proposta és la d'evitar, amb el treball rigorós de l'àmbit acadèmic, les distorsions de les percepcions sobre la Guerra Civil i el franquisme. Aquestes deformacions, segons Font Agulló, són conseqüència de l'impuls institucional i el foment de l'oblit durant la Transició, que provoca desinterès pels fets i, en segon lloc, de l'explosió de la demanda de memòria que els governs conservadors relativitzen ens els primers 2000 i que provoca un gir en l'interès que susciten la guerra i el franquisme a nivell general.

D'altra banda, autors com Ricard Vinyes (2007: 379) han intentat justificar l'ús del sintagma «recuperació de la memòria històrica» referint-s'hi com una expressió col·loquial «que ha esdevingut metàfora de l'interès social pel coneixement sobre el passat republicà, la Guerra Civil – o Mundial – la deportació, l'exili, i sobretot en el nostre cas, la dictadura, l'antifranquisme i la transició». Halbwachs (2014: 212) va referir-s'hi en parlar de la memòria col·lectiva: «*Si por memoria histórica se entiende la lista de los acontecimientos cuyo recuerdo conserva la historia nacional, no es ella, no son sus marcos los que representan lo esencial de lo que llamamos memoria colectiva*». I és ell qui fa referència a la contradicció que presenta l'expressió: «*[...] la memoria colectiva no se confunde con la historia y [que] la expresión memoria histórica no ha sido una elección muy acertada, puesto que asocia dos términos que se oponen en más de un punto*». En definitiva, no hi ha cap dubte que la denominació de «memòria històrica» ha tingut una gran acceptació social i que a Espanya, actualment, tothom identifica l'expressió amb la recuperació de la memòria de les víctimes de la Guerra Civil i el franquisme i amb l'exigència de la seva reparació i reconeixement.

1.5.3. Memòria de la guerra i la repressió a Catalunya

L'any 2000, Conxita Mir publicava la seva obra *Vivir es sobreviure. Justicia, orden y marginación en la Cataluña rural de posguerra*, i afirmava que, després de setanta anys, havia arribat el moment de la «normalització de la memòria» (utilitzant les paraules de l'historiador Jacques Le Goff) en què calia assumir un passat que es podia abordar sense la censura que havia presidit tot el procés de reconstrucció de la democràcia. Efectivament, com assenyala García Colmenares (2005: 128), alguns autors consideren que la transició espanyola no va ser tan modèlica com s'ha pretès a causa de l'oblit conscient de les víctimes de la repressió durant la Guerra Civil i el franquisme. És el cas de Reig Tapia (1999: 20-24) que denuncia que aquest oblit de la repressió és el precedent de l'oblit necessari per mantenir el consens i que, a finals del segle XX, havia arribat l'hora del record que recuperés la identitat dels vençuts. Aquesta «normalització de la memòria» i la recuperació dels trets identitaris dels vençuts requeria, i requereix encara, l'estudi rigorós de la repressió franquista a Catalunya com a territori nacional amb les especificitats constitutives que li són pròpies i amb la consideració de «comunitat de memòria», capaç d'elaborar els seus propis discursos memorialístics, una política de la memòria pròpia, uns llocs de memòria específics i unes manifestacions culturals de la memòria col·lectiva que es derivin d'aquesta singularitat. Sebastiaan Faber (2004: 49) argumenta la necessitat del reconeixement d'aquestes «comunitats de memòria» que són les que afavoreixen l'arrelament dels grups socials i la generació dels mites col·lectius.

L'estudi acadèmic de referència amb què s'obre la investigació historiogràfica sobre el període a Catalunya és *La repressió franquista a Catalunya, 1938-1953*, tesi doctoral del professor Josep M. Solé i Sabaté, que es publicà el 1985, amb presentació de Josep Benet i pròleg de Josep Termes. L'obra encetava la col·lecció del Centre d'Història Contemporània de Catalunya, que inclouria estudis i documents sobre la història de Catalunya durant el període franquista i tenia la pretensió, segons Josep Benet (Solé i Sabaté, 1985: 7), de ser una col·lecció de referència a imatge de les aparegudes en altres països després de períodes crucials de la història recent. Així mateix, Benet qualificava aquesta primera publicació com una contribució fonamental a l'estudi de la repressió franquista durant la postguerra i feia atenció a una de les conclusions a què arriba Solé i Sabaté i que confirma que aquesta repressió té unes característiques particulars a

Catalunya, i la titlla de «repressió doble» - de la mateixa manera que ho és a Euskadi – perquè va ser una repressió contra els «rojos» i també contra els «separatistes», denominació amb la què el règim definia tots els catalanistes. Una de les particularitats de l'obra, com informa Termes (Solé i Sabaté, 1985: 9-10) en el pròleg, és que l'autor es val de la història oral (amb entrevistes a més de mil persones) però també dels arxius que ha pogut consultar, d'on ha extret fonts noves i definitives per estudiar la repressió. El mateix Termes avança les conclusions més importants a què arriba Solé i Sabaté: que la repressió a Catalunya, malgrat la seva duresa, s'ha magnificat perquè s'ha comparat amb el que havia succeït a territoris on l'exèrcit franquista guanya en els primers moments de la guerra; que la repressió fou més cruenta a les comarques rurals i eminentment agràries perquè s'hi suma el conflicte agrari dels rabassaires; que els afusellats són majoritàriament d'edat madura i amb predomini de carnets cenetistes. Tot i així, l'obra aporta un estudi detallat de xifres, segons les quals a Catalunya foren executades pel règim franquista 3.385 persones (entre els períodes 1938-1939 i 1953), el que representa un 1,2 per mil de la població.³⁷ Cal tenir en compte, també, aquells qui no varen passar per mans de la justícia, que es comptabilitzen, en aquest període, entre trenta i quaranta persones. En tot cas, Solé i Sabaté (1985: 98-99) data l'època de major repressió a Catalunya en els darrers mesos de la guerra, els de febrer i març de 1939, any en què es dona el principal percentatge d'execucions i en què comença el període més repressiu (1939-1940), i es manté descendent fins al 1943. L'excepció és la ciutat de Barcelona, on apareixen grups de resistència armada i on l'efecte repressiu augmenta el 1943 i, a partir d'aquest any, es manté una constant repressiva a la ciutat que ha de servir d'exemple per a la resta del país fins al 1953. El degoteig, però, d'actes repressius durant tot aquest període manté el terror damunt de la població en general.

Un cop més, hem de justificar el caràcter sinòptic de les referències historiogràfiques, que no són l'objecte d'estudi d'aquest treball. Tot i així, considerem oportú reproduir un fragment de la «Introducció» de l'obra referida de Solé i Sabaté per la relació que creiem intuir amb la creació de la memòria col·lectiva i les particularitats d'aquesta memòria en el cas de Catalunya. Solé i Sabaté (1985: 21) parla de la prudència en la interpretació de la documentació consultada i de les entrevistes realitzades:

37 Existeixen, després de tants anys, estudis posteriors que posen en dubte la rotunditat d'aquestes xifres. És el cas de Mercè Barallat (citada per Conxita Mir, 2008: 271), que ha elevat la xifra dels executats a Lleida dels 450 que aporta Solé i Sabaté a 558, més 148 afusellaments que no passaren per consell de guerra i 169 defuncions de presos polítics.

L'explicació de la raó d'aquesta extrema cautela està en el fet que la repressió s'ha magnificat – cosa lògica – vers unes xifres inversemblants. El clima militar i polític de la guerra i la postguerra, les vexacions infligides a les persones que se sentien republicanes, les denúncies, els judicis, les sentències i les execucions de les condemnes fan que hom hagi confós i barrejat en els viaranys de la memòria els morts al front, els desapareguts, les víctimes de la rereguarda, els empresonats, els exiliats i el considerable moviment de població que duu una guerra civil. Per a l'anàlisi detallada de xifres podem veure, però, com el temor i la creença de poder ser víctima del nou Règim implantat a Catalunya i a tot l'Estat s'ajuntaven amb la realitat dels fets. No es pot menysprear el fet que la xifra d'executats és sensiblement inferior a la dels condemnats a mort, però el record de les nits dels sentenciats a l'última pena dins l'ergàstul creava un estat d'ànim lògic de suposar. No cal dir, en èpoques com les d'aleshores, què fàcil que devia ser l'extensió del temor i la por: d'aquí a l'impacte psicològic popular hi ha només un pas.

Una lectura atenta de la segona part de l'obra, «Anàlisi de la repressió», i dels capítols dedicats a les execucions, l'empresonament i les depuracions, ens facilita la comprensió de la incidència del record del terror en l'alteració de les xifres. Diu el professor Solé i Sabaté (1985: 268): «La repressió és constant, periòdica, metòdica i regular. No té un caràcter arbitrari [...] és selectiva i racional. Hi ha la possibilitat que hi intervinguin els qui han estat agreujats pels presumptes culpables, fet que explica que hi pugui haver elements aliens a la justícia, la qual, però, els dona un caràcter legal». Ell mateix, però, indica que, en el moment que la repressió arbitrària és a la ment de moltes de les persones amb qui ha parlat, vol dir que la pressió exercida sistemàticament sobre la població és molt alta. Així mateix, és la «memòria popular» la que confirma l'existència de grups minoritaris locals que extremaven el càstig als vençuts. Conxita Mir (2008: 269) parla de la dificultat de «conciliar memòries individuals i col·lectives» vist el ressò en les darreres dècades del debat sobre la memòria de la Guerra Civil i el franquisme, fet que remet el cas de Catalunya al que passa a d'altres països que van tenir també la seva particular experiència amb règims totalitaris. També en aquests països – Alemanya, Itàlia, Rússia o els països del Con Sud – s'ha hagut de fer l'esforç de diferenciar «el coneixement històric i crític del passat de les diverses memòries que se'n conserven».

Aquestes «memòries diverses» han estat portadores de l'experiència d'un tipus de repressió que s'esdevé en aquests territoris considerats «nacionalitats històriques» com el País Basc o Catalunya: la repressió de la llengua. Solé i Sabaté (1985: 52-53) parla

del fet que el franquisme és enemic de Catalunya i de tot el que tingui senyal de catalanitat, de democràcia i de progressisme. En aquest context, i d'una manera molt particular, el règim va assegurar-se de no deixar l'ús de la llengua catalana a la discrecionalitat de la seva evolució natural o de la voluntat dels parlants. L'objectiu del franquisme era arraconar el català als usos més limitats i consolidar un sistema de diglòssia en què l'espanyol fos la llengua d'ús culte i públic, la llengua escrita, mentre que el català pervivís només en els àmbits local i íntim. Albert Branchadell (2006: 130) parla d'un intent d'assassinat, d'un «lingüicidi en grau de temptativa» del franquisme respecte al català, però que identifica com un episodi més de la «política oficial de desoficialització del català que va començar al segle XVIII». Com a exemple, vegi's la circular del Govern Civil de Barcelona del 5 d'agost de 1940 sobre *«El uso del idioma nacional en todos los servicios públicos»*, d'acord amb el que disposa el BOP del 31 de juliol del mateix any, en què es proclama l'espanyol com a únic idioma vàlid per a la vida pública, alhora que relega els idiomes «regionals» a la vida privada. La primera disposició assenyalava que *«todos los funcionarios interinos de las Corporaciones provinciales y municipales de esta provincia, cualesquiera que sea su categoría, que en acto de servicio, dentro o fuera de los edificios oficiales, se expresen en otro idioma, que no sea el oficial del Estado quedarán 'ipso facto' destituidos, sin ulterior recurso»*.³⁸

Francisco Morente Valero (2007: 145) ens parla del fet que la incapacitat del règim d'acceptar la varietat cultural i lingüística del país va repercutir en la repressió infligida en les gents dels territoris on la cultura i la llengua castellana no eren hegemòniques i on la llengua i la cultura pròpies representaven el vincle més sòlid amb els sentiments de pertinença i la identificació nacional. Per tant, es va proscriure el català com a llengua d'ensenyament i, juntament amb la llengua, es van subvertir els elements de transmissió d'una interpretació determinada de la història i la cultura pròpies. Amb la repressió de la llengua i el control del sistema d'ensenyament, el franquisme aconseguí també la transmissió d'un discurs uniforme i homogeni de què eren portadors, entre d'altres, una gran quantitat de professors afins al règim a causa de la gran depuració de professionals que patí el sector. No és fins als anys seixanta que hi ha una renovació del sistema educatiu sostinguda per grups de mestres i professors que ja no són corretja de transmissió dels valors morals i ideològics del règim. Com indica Morente Valero

38 <http://www.memoria.cat/franquisme/content/la-persecucio-de-la-llengua-catalana>

(2007: 152): «[...] tant les polítiques en matèria lingüística com els continguts de l'ensenyament en matèries com – sobretot – llengua, literatura i història van fer que molts ciutadans espanyols es fessin adults essent analfabets en la seva llengua materna i desconeixent aspectes fonamentals del passat i de la tradició cultural del seu país». Però el català va sobreviure a aquestes embestides del franquisme que havien començat just a l'abril de 1938, quan Franco ocupa Catalunya i deroga l'Estatut d'autonomia i, per tant, l'oficialitat del català, tot i que poc després matisa la seva voluntat de respectar a Catalunya tot signe identitari que no «*aliente pretensiones separatistas ni implique ataques a aquella sacrosanta unidad. Estad seguros, catalanes, de que vuestro lenguaje en el uso privado y familiar no será perseguido*», segons es publica en un ban el 26 de gener de 1939 (Branchadell, 2006: 143). La llengua, però, estructuradora de la memòria i constructora de discursos, va continuar articulant els records col·lectius que es mantenien i transmetien en l'àmbit privat i familiar. D'aquesta manera, pren tot el sentit l'afirmació d'Halbwachs (2014) segons la qual el llenguatge, considerat com un marc social secundari, és l'eix estructural que travessa la memòria col·lectiva i articula tot el procés de recordació.

D'altra banda, cal fer referència a la «memòria institucional», o polítiques de la memòria, en relació amb la guerra i la repressió a Catalunya en el benentès que és un dels territoris de l'Estat Espanyol que ha dut a terme polítiques actives de memòria, juntament amb el País Basc i Andalusia. L'any 2002, a Catalunya es creava l'Oficina de desapareguts de la Guerra Civil, organisme que centralitzava les demandes de localització de fosses i exhumacions que feien els familiars de les víctimes del franquisme. El treball d'aquesta Oficina ha facilitat la localització de 150 fosses comunes a Catalunya. El març de 2004, el Parlament català presentava una moció a l'Executiu espanyol (Moción 217/VI del Parlamento de Catalunya) reclamant l'elaboració d'un cens de desapareguts i la localització i exhumació de les víctimes. Diverses institucions i associacions, a més, havien ja iniciat, anys abans, accions de reclamació de dignificació de les víctimes i la seva memòria o bé estudis historiogràfics i de recopilació de dades en relació amb el conflicte i la repressió, com ara el Centre d'Història Contemporània de Catalunya (CHCC), el projecte «Fosses comunes i persones desaparegudes durant la guerra civil i el franquisme» de la Generalitat de Catalunya, o la iniciativa, el 2003, de la creació del Programa del Memorial Democràtic, que va ser l'instrument proposat per desenvolupar els objectius del

Memorial Democràtic (constituït segons l'ordenació jurídica de la Llei 23/2007 de 21 d'octubre, del Memorial Democràtic) quant a institució de la Generalitat que té com a missió, segons consta al web institucional, «la recuperació, la commemoració i el foment de la memòria democràtica a Catalunya (1931-1980), en concret la Segona República, la Generalitat republicana, la Guerra Civil i les víctimes per motius ideològics, de consciència, religiosos o socials, així com la repressió a persones i col·lectius per part de la dictadura franquista – incloent-hi la llengua i cultura catalanes – l'exili i la deportació».³⁹ En la definició de les seves competències, el Memorial Democràtic es defineix com l'organisme que dona resposta a l'article 54 de l'Estatut que determina que la Generalitat i els altres poders públics han de vetllar pel coneixement i el manteniment de la memòria històrica de Catalunya. A l'empara d'aquesta memòria oficial, s'han dut a terme nombroses jornades, seminaris i congressos a l'entorn de la guerra i la memòria, com la que esmenta Andreu Mayayo (2007: 364): les III Jornades de Joves Historiadors i Historiadors de la Universitat de Barcelona (març de 2003) convocades amb el lema «Sense memòria no hi ha futur» i que l'historiador posa com a exemple del domini que, sobre la guerra i el franquisme, té el concepte «memòria» en els darrers anys.

Actualment, hi ha en funcionament un bon nombre d'accions que s'articulen a través del que s'ha anomenat «espais per a la memòria», com ara centres d'interpretació com el Museu Memorial de l'Exili (MUME) ubicat a La Jonquera, El Consorci Memorial dels Espais de la Batalla de l'Ebre (que agrupa 15 espais entre els quals, per exemple, el Centre d'interpretació 115 dies, el Coll del moro, el Mirador de la Serra de Pàndols (cota 705), el mirador del Bassot, les trinxeres dels barrancs a Vilalba dels Arcs, la Fatarella o els hospitals de sang, etc.), visites a búnquers, refugis antiaeris (a Sabadell, Girona, La Garriga, Barcelona, Agramunt, Portbou, Granollers, La Segarra, Sant Adrià de Besòs...), bateries antiaèries i camps d'aviació, o bé itineraris com l'anomenat Camí de la Llibertat a l'Alt Àneu, el Camí del comboi de Rialp o «El front republicà de la Posa» a Isona i Conca Dellà. Actualment, les rutes històriques pels espais de la memòria a diverses ciutats i contrades del país, i d'una manera molt especial als escenaris de la Batalla de l'Ebre, han proliferat i s'han consolidat com una activitat – de titularitat pública o privada – de lleure i també pedagògica.

39 http://memorialdemocratic.gencat.cat/ca/memorial_democratic/qui_som

L'esquema que hem proposat aquí sobre la repressió franquista a Catalunya, amb la informació que podem extreure dels treballs de Conxita Mir citats i l'obra fonamental Josep M. Solé i Sabaté⁴⁰ (específicament, la informació de l'ocupació militar del país a partir de l'ofensiva final de la guerra, la violència del «terror blanc» del període 1939-1943, l'anàlisi de la repressió i la reflexió sobre la seva arbitrarietat) així com els múltiples treballs de recuperació de dades sobre la guerra i la repressió que han proliferat a nivell local, poden justificar les vicissituds i desajustos que han condicionat la construcció de la memòria col·lectiva de la repressió a Catalunya i, així mateix, la necessitat d'un estudi que expliciti les formes, els elements constitutius, la formació i la transmissió d'aquesta memòria.

1.5.3.1. La memòria de la guerra i el franquisme al Pallars

És majoritàriament acceptat que el franquisme tingué una repercussió especialment cruenta en el món rural on, segons Conxita Mir (2000: 16), consolidà més ràpidament el seu domini a base d'un ferri i sistemàtic control polític, social i moral que va ser molt més eficaç que no pas en els contextos urbans, on l'anonimat i l'exili interior podien ajudar a l'evasió i a la supervivència. Així mateix, Solé i Sabaté (1985: 267-268), fa èmfasi en el fet que la repressió a l'àmbit rural té unes característiques pròpies que tenen a veure, entre d'altres, amb la circumstància que en aquestes àrees, a diferència de les zones industrials, pren un caràcter personal més que no pas un caràcter polític. Necessàriament ha de ser així si tenim en compte que, per qüestions demogràfiques i de distribució de la població, les coneixences i relacions en el context dels municipis i nuclis habitats petits arriben a ser molt personals i compartides per tota la comunitat. L'historiador indica, però, una altra circumstància que és tan important com aquesta i és el fet que «per al pagès, sobretot aleshores, el seu treball i la seva vida eren la 'seva' terra, i se li feia molt més difícil d'anar-se'n de casa i del poble per guanyar-se la vida fora del que sempre havia fet i viscut. Per a la mentalitat rural, el càstig de la presó i el judici – per causes ideològiques – són menys greus que no pas l'abandonament de 'tot' el

40 Tot i la importància cabdal de la seva obra *La repressió franquista a Catalunya, 1938-1953*, cal fer referència al gran nombre d'obres posteriors en què Solé i Sabaté ha abordat el tema de la Guerra Civil, la repressió, el franquisme i la Transició.

que és seu». Aquest eventual abandonament implica la renúncia al patrimoni heretat i als mitjans de vida i aboca les persones a una reinvençió vital forçosa.

Solé i Sabaté segueix esmentant les dues raons principals que complementen les justificacions anteriors: d'una banda, que la repressió es dona més aviat a les zones rurals, als territoris amb poca emigració però amb tensions socials i polítiques que amaguen problemes econòmics; de l'altra, perquè el conflicte polític és aprofitat per a la solució dels conflictes econòmics i de patrimoni: «Al camp, la recuperació de les terres gairebé sempre va acompanyada de denúncies que cauen sobre llurs ocupants: hi ha també la possibilitat de millorar les condicions temporals contractuals, d'engrandir el patrimoni o bé de millorar-lo» (Solé i Sabaté, 1985: 54). En una comunitat en què tohom es coneix, les delacions per raons que van molt més enllà que la denúncia política estan a l'ordre del dia. Així, es donen denúncies vinculades a la recuperació de terres, a l'engrandiment del patrimoni familiar, i també als odis, enveges i venjances que poc tenen a veure amb el conflicte armat. Cal tenir en compte, també, que les zones més represaliades són aquelles on el conflicte agrari és més greu i, dins de l'àmbit rural, les menys represaliades van ser les zones de frontera que facilitaven la fugida i l'exili.

També se suma a aquesta anàlisi Martí Marín (2003-2004: 27), que destaca com a factor agreujant de la repressió a les àrees rurals les dimensions de la comunitat en què s'exercia. Marín i Mir assenyalen, en els seus estudis ja citats, la importància del poder fàctic que suposaven, en el si de les petites comunitats rurals, els capellans, requerits sovint com a informants, tot i que, en alguns casos, miraven d'evitar la repressió sobre els feligresos destactas, el que Conxita Mir (2000: 222-226) ha descrit com «defensa del feligrès». Marín (2003-2004: 32) fa especial atenció al discurs «ruralista» del franquisme, «un tractament retòric del món rural com a guardià de les essències de la civilització i de la raça» amb què anà traçant el relat de la «memòria oficial» imposada fins a les acaballes del règim. Aquest discurs exaltava el camp com a reserva espiritual de la pàtria – i d'Europa – a través de tòpics i llocs comuns. El fracàs relatiu del control dels moviments interns i de l'obligatorietat dels repatriats de tornar a viure on ho feien abans de 1936, provocaren un èxode rural «de proporcions mai conegudes» (Marín, 2003-2004: 36).

Aquestes circumstàncies en relació amb la «ruralitat» de la repressió són compartides per les zones rurals d'altres territoris espanyols i no són, per tant, exclusives de Catalunya, tot i que no es pot negar que el franquisme es manifestà d'una certa manera i

amb una certa virulència a Catalunya per raons que hem intentat esbossar més amunt i que la naturalesa d'aquesta investigació no ens permet ampliar ni aprofundir.

La memòria de la guerra i la repressió al Pallars s'ha estructurat a l'entorn de l'anomenat Front del Pallars, que es refereix al conjunt de combats entre les tropes republicanes i l'exèrcit franquista durant vuit mesos de 1938 fins a la derrota de l'exèrcit republicà. El desenllaç bèl·lic prengué una forma especialment despietada i acarnissada de part dels vencedors i tingué uns efectes en la població civil, tant pel que fa a les famílies com a les seves cases i hisendes. La seqüència dels fets, esquemàticament, és la següent: després de la desfeta republicana al Front d'Aragó, l'exèrcit franquista avançà cap a la Noguera Pallaresa travessant la Noguera Ribagorçana i prenent el control de les centrals elèctriques per tal de deixar sense provisions de subministrament la resistència republicana. Al seu pas, caigueren municipis com Tremp, Talarn, Salàs de Pallars i la Pobla de Segur. El camí seguia cap a la Vall d'Aran passant primer pel Pallars Sobirà. La Conca Dellà fou l'escenari dels combats del mes de maig que deixaren més de 10.000 morts entre l'exèrcit franquista i el republicà, amb una destrucció sense precedents de municipis com Isona, Conques o Sant Romà d'Abella. El Front del Pallars acabà amb la caiguda del Pallars Jussà en mans franquistes després dels atacs de la Serra del Cucuc i fins al Coll de Comiols, amb l'ocupació d'Isona el 23 de gener de 1939.

Isona simbolitza els efectes de la guerra al Pallars Jussà. La desfeta del poble va ser gairebé total a causa dels bombardejos d'artilleria. La Direcció General de Regiones Devastadas (DGRD), creada el 1939 per reconstruir les zones destruïdes en la guerra, es va fer càrrec de la reconstrucció dels edificis i, amb el gest, legitimava la ideologia del nou règim i convertia el municipi en un dels «pobles adoptats» pel *Caudillo*, com va ser-ho també Tírvia, al Pallars Sobirà. La idea del règim era, entre d'altres, evitar l'èxode rural i recuperar la producció de les terres abandonades. El Memorial Democràtic va encetar una campanya per recordar els fets succeïts a Isona, que es convertí així en un dels llocs de memòria de la Guerra Civil al Pallars. Actualment, existeix un itinerari que fa un recorregut pel poble senyalitzat amb plafons informatius sobre els fets. La tasca del Memorial Democràtic ha permès també mantenir i fer visitables les restes del patrimoni històric al Pallars Sobirà: «casamates»,⁴¹ parapets de pedres amb espitlleres per als fusellers a Sant Joan de Vilamur; la Presó-Museu «Camí de la llibertat» a Sort,

⁴¹ Les «casamates» són construccions sòlides destinades a emmagatzemar o situar armes defensives. Solen estar construïdes amb formigó i acer.

vinculat des de 2007 a la Xarxa d'Espais de Memòria de Catalunya, on es retenien les persones als passos fronterers que fugien de la persecució nazi a través del Pallars Sobirà i la Vall d'Aran; els Camins de la Guerra Civil a Rialp, que consten de tres itineraris que ressegueixen l'estada al front i que assenyalen les trinxeres, refugis o búnquers; el manteniment dels búnquers de la línia de defensa dels Pirineus a la Vall de Cardós, que recupera, a més, les casetes militars o barracons i que compta amb una exposició permanent i diversos documentals; la senyalització de la frontera i els búnquers a la Guingueta d'Àneu o l'itinerari senyalitzat amb un monòlit en record a les víctimes de la repressió ubicat a Alós d'Isil, a l'Alt Àneu.⁴² Tots aquests elements commemoratius (itineraris, visites, museus, monòlits, plafons, etc.) formen part de la simbologia de la memòria del passat bèl·lic de la zona centrat, com hem dit, en els fets i els efectes del Front del Pallars i constitueixen la xarxa dels llocs de memòria de la Guerra Civil a la zona.

Per conèixer tant els fets com els efectes del Front del Pallars sobre el territori i les persones que l'habitaven, és imprescindible l'obra de Manel Gimeno, *Revolució, guerra i repressió al Pallars (1936-1939)*, publicat el 1989, en què l'historiador fa una tasca de recuperació de la memòria a nivell comarcal imprescindible per completar el coneixement sobre la Guerra Civil. Fins aleshores, com assenyala Ramon Boixareu en la Presentació del volum, la historiografia havia passat per sobre de la història del front pallarès perquè, segons l'autor, «cap de les batalles del Pallars no va ser decisiva» (Gimeno, 1989: 7). La voluntat de Gimeno a l'hora d'encarar l'estudi de la guerra i la repressió al Pallars és clara i ell mateix la manifesta al Pròleg (Gimeno, 1989: 9): «la majoria de les obres que s'han dedicat al tema fins ara han explicat, potser sí, la revolució, o la guerra, o la repressió d'aquells anys, però [que] no han registrat o reflectit el que el meu entorn va viure i patir». Per tant, la seva obra té la voluntat de corregir un buit de la recuperació històrica dels fets i proposa enfocar l'atenció en els «episodis tràgics dins el marc de les petites comunitats locals o comarcals». A banda dels arxius municipals i documents a l'abast, l'eina bàsica d'investigació de Gimeno va ser l'entrevista, el que va proporcionar-li l'oportunitat de recórrer els pobles de les comarques «cercant testimoniatge». Aquest acte de testimoniatge és el bàsic en la recerca de Manel Gimeno, un testimoniatge que s'erigeix contra l'oblit que, com a

42 <http://memoria.gencat.cat/ca/que-fem/espais-de-memoria/>

pallarès ell mateix, vol evitar. La recuperació de la memòria del Pallars va tenir, en l'obra que tractem, un motiu bàsic d'interès per al seu autor: la d'assegurar els informants, els testimonis, que els seus morts no serien oblidats.

1.5.3.2. Els llocs de memòria dels catalans

Sembla evident que alguns dels espais de memòria que hem indicat en l'apartat anterior han esdevingut els nostres particulars «llocs de memòria». Fins a l'any 2016, l'únic estudi que s'ocupava del *lieux de mémoire* dels catalans a l'entorn de la Guerra Civil i la repressió franquista a Catalunya era l'obra d'Albert Balcells, *Llocs de memòria dels catalans*, que aparegué el 2008 i obtingué el premi Carles Rahola d'assaig. El 2016 apareix *Una memòria compartida. Els llocs de memòria dels catalans del nord i del sud*, editat per Enric Pujol i Queralt Solé i amb pòrtic del mateix Albert Balcells, un aplec d'estudis sobre l'anàlisi dels llocs de memòria nacionals des de diferents punts de vista i àmbits temàtics com la literatura, la fotografia, l'art, els arxius, els símbols, les persones i el territori. Més enllà d'aquestes dues obres, les referències als llocs de memòria en el cas català són esparses i s'inclouen en estudis de temàtica historiogràfica més àmplia.

Tot i l'avenç i novetat que suposa, en el cas del volum de 2016, l'aproximació a les manifestacions culturals com a *lieux de mémoire* (tema al que ens referirem més endavant), l'obra de Balcells continua sent l'estudi de referència en aquest àmbit. L'autor indica (Balcells, 2008: 39), a l'inici del segon capítol, que l'objecte del seu estudi són els llocs de memòria que van ser concebuts «per fer aquest paper o bé que l'han fet sense un propòsit previ, però no tots aquells altres que formen part del patrimoni cultural, monumental i artístic de Catalunya de manera que li donen la fisonomia als ulls dels seus habitants i dels visitants forasters». Amb aquesta declaració de principis, Balcells vol fugir de la guia artística i monumental i de la compilació dels «llocs memorables». L'objecte del seu estudi són els llocs (en el sentit ampli que ens proposa la concepció dels *lieux* de Pierre Nora) que han tingut o tenen encara el paper de lloc de memòria, els que van ser concebuts com a tal o bé que han esdevingut llocs simbòlics de manera espontània. En tot cas, la tria de Balcells es concreta en els monuments, espais o commemoracions que configuren de manera global la memòria identitària dels catalans

com a poble i pels quals s'interessa quant a llocs de memòria, és a dir, quant a objectes amb funció simbòlica. L'autor defineix l'objecte del seu estudi com a «espai o un objecte amb connotació rememorativa política» (Balcells, 2008: 40), d'aquesta manera, queden exclosos símbols materials o immaterials que, en no haver estat investits d'aquesta connotació política, no són objecte d'anàlisi de l'obra.⁴³

En el dotzè capítol, Balcells s'ocupa de «La memòria conflictiva dels morts de les guerres», entre les que figuren la guerra del Francès, les guerres colonials, la Gran Guerra i, finalment, els dos apartats que ens interessin, «*Caídos por Dios y por España*» i «El Fossar de la Pedrera i els altres monuments de la memòria antifranquista». Balcells fa un recorregut per alguns dels monuments i espais que, molt principalment a la ciutat de Barcelona, configuren el seu llistat de «llocs de memòria» en relació amb la Guerra Civil i la repressió, i en fa una anàlisi tant des del punt de vista historiogràfic (quin tipus de monument és, per encàrrec de qui va ser creat, on es va ubicar, canvis d'ubicació al llarg del temps, canvis de l'ús públic que se n'ha fet, conservació, simbologia, etc.) com artístic (descripció).

Com a monuments de la memòria franquista, assenyala, a la ciutat de Barcelona, el Monument als caiguts situat a la Diagonal, davant del Palau de Pedralbes, obra de Josep Clarà, que es convertí en un lloc de commemoració dels falangistes que el visitaven el 29 d'octubre, en record de la fundació de la Falange; el monument ubicat al carrer de Numància, dedicat als trenta-cinc soldats catalans de la primera centúria catalana Virgen de Montserrat i el monument a José Antonio Primo de Rivera, situat a l'actual Avinguda Tarradellas. L'autor també fa referència als canvis en la pròpia estructura dels monuments a causa d'agressions o, amb la democràcia, a causa de la voluntat de retirar

43 La interpretació que fa Balcells dels *lieux de mémoire*, però, no s'ajusta del tot als trets bàsics que els atribueix Pierre Nora, per a qui aquests *lieux* són signes en estat pur, sense referents en la realitat. De fet, Nora no pretén tant vincular nostàlgicament la història i la memòria, sinó «*corregir los aspectos no racionales de la memoria*» (Bundgard, 2014: 149). Per tant, per a l'historiador francès, no és suficient que el *lieu* estigui dotat d'un sentit material i funcional, sinó que requereix l'existència d'un sentit simbòlic. Aquests tres components (sentit material, sentit funcional i sentit simbòlic) han de donar-se simultàniament per tal que el lloc funcioni com a *lieu de mémoire* tal com ho concep Nora. A banda d'aquests trets, l'historiador francès estipula que els *lieux de mémoire* són analitzats en la seva historicitat, és a dir, en un lapse temporal format per diversos períodes i, d'aquesta manera, pot atendre la necessària interrogació de la memòria sobre la pròpia memòria, els efectes de la instrumentalització i manipulació de la memòria segons les necessitats de cada moment. La definició a la que s'ajusta Balcells, en canvi, se centra en la qualitat rememorativa de l'espai o l'objecte, el que constitueix només un dels trets que especifica Nora. És per això que, en el seu estudi, hi apareixen monuments que no són percebuts generalment com a «lloc de memòria», perquè tot i la voluntat política de convertir-los en espais commemoratius, no es donen simultàniament les característiques pròpies dels *lieux de mémoire*. Entenem el concepte de Balcells estrictament com els espais de commemoració instituïts per l'acció política.

els símbols feixistes de les ciutats. En aquesta categoria hi inclouríem l'estàtua de la Victòria, de Frederic Marès, que s'inaugurà al Cinc d'Oros després de substituir el medalló de Pi i Margall i l'estàtua de la República de l'obelisc, que fou substituïda per una àliga. L'estàtua va ser inaugurada en commemoració, el 26 de gener de 1940, del primer aniversari de l'ocupació de Barcelona. És aquesta l'estàtua que el 2016 l'ajuntament de Barcelona proposà, com hem explicat a l'inici d'aquest capítol, tornar a exhibir en una exposició temporal a l'esplanada del Born. De tota manera, com assenyala Balcells (2008: 346), aquests monuments no van arrelar com a llocs de memòria ja que, un cop acabada la dictadura, no podien ser reconeguts per aquells a qui ningú havia erigit monuments commemoratius. El problema del monument de la memòria franquista, diu Balcells, és que el fan els vencedors i n'exclouen els vençuts.

Fora de Barcelona, l'autor fa referència al monument als morts del Tercio de Nuestra Señora de Montserrat, aixecat al costat de la via d'accés al monestir de Montserrat, on les commemoracions foren escasses; i també al monument del riu Ebre al seu pas per Tortosa, del que hem parlat més amunt, en què es llegia la dedicatòria «*[a] los caídos combatientes que hallaron la gloria en la batalla del Ebro*». La curiositat arriba al final del paràgraf, on Balcells (2008: 246) diu: «L'àliga realista alçant el vol i la creu identifiquen ideològicament el monument franquista dels primers anys seixanta, menys parcial i menys funerari que d'altres de la passada dictadura. Forma part del paisatge urbà i no corre perill de ser retirat».⁴⁴ Com ell mateix reconeix unes pàgines abans (Balcells, 2008: 41), «[e]ls llocs de memòria canvien, evolucionen, deixen de ser-ho» i, efectivament, el pas del temps i les eventualitats polítiques i històriques fan canviar la percepció, també, del que podem reconèixer com a símbol inamobible, immanent.

Pel que fa a la memòria antifranquista, l'autor destaca el Fossar de la Pedrera de Montjuïc, en honor dels qui combateren el feixisme. Es tracta d'una pedrera, antiga fossa comuna, on foren enterrats la majoria dels afusellats al Camp de la Bota a partir del 1939. A l'entorn del Fossar de la Pedrera s'hi ubica un conjunt commemoratiu compost també pel mausoleu al president Lluís Companys, *La Pietat* de Ferran Ventura, en honor «dels immolats per la llibertat a Catalunya», el monument a la memòria dels morts als camps nazis, les làpides en honor a les Brigades Internacionals i als militants del PSUC morts durant el franquisme. Tot plegat, un espai que, en la nostra opinió, és considerat un lloc de memòria només parcialment per a la majoria de la ciutadania, ja

44 Vegeu 1.5.1. Memòria i oblit d'una «guerra total».

que és justament la figura del president Companys (i el seu afusellament) que està fortament vinculada al Castell de Montjuïc en l'imaginari col·lectiu i, actualment, també el refugi antiaeri 307, també a Montjuïc, o, en un altre emplaçament, el refugi antiaeri de la plaça del Diamant.⁴⁵

L'augment de les visites guiades i les propostes didàctiques i culturals a l'entorn dels refugis de la ciutat de Barcelona han fet créixer l'interès i el coneixement d'un fet que s'ha instal·lat en la memòria col·lectiva com un dels més significatius de la Guerra Civil a Catalunya: els bombardejos de la capital durant més de 40 hores seguides per part de l'aviació italiana i alemanya del 16 al 18 de març de 1938, un dels episodis més sagnants de la guerra en què moriren, en tres dies, 979 persones. El 2008, la Direcció General de la Memòria Democràtica de la Generalitat organitzà la itinerància de l'exposició «Quan plovien bombes» per Catalunya i per Itàlia. L'exposició s'havia inaugurat el 2007 al Museu d'Història de Catalunya i pretenia fer prendre consciència i commemorar els fets que singularitzaren Barcelona com un dels primers casos de bombardeigs sobre la població civil. La ciutat protagonitza l'exemple d'un nou model de guerra que, malauradament, s'estendrà en els conflictes bèl·lics posteriors i encara fins a l'actualitat. El mateix any 2008, s'inaugurà l'exposició «Refugi. Quan el refugi és el subsòl», al vestíbul de la línia 2, estació de metro d'Universitat, a Barcelona. També es produí el llargmetratge «Mirant al cel», que rememora les hores d'horror durant els bombardeigs de Barcelona, i es distribuí el volum *Quan plovien bombes*, amb edició de Maria Campillo, que recull poemes de diversos autors i un conte de Xavier Benguerel. A banda d'algun volum historiogràfic sobre el tema, s'han fet tallers, unitats didàctiques i visites teatralitzades⁴⁶ entre d'altres activitats. Totes aquestes accions i iniciatives han col·laborat no només en la difusió i en la transferència del coneixement historiogràfic, sinó també en la consolidació de la memòria col·lectiva que té, entre d'altres, aquests refugis i iniciatives culturals com a referents simbòlics.

La llista de llocs de memòria de Balcells a Barcelona es completa amb el monument a la memòria de les víctimes del franquisme *Fraternitat*, dedicat als afusellats al Camp de la Bota a partir de febrer de 1939 i amb el monument *Encaix*, de Margarita Andreu,

45 No cal menystenir la importància simbòlica, justament, de la mateixa plaça del Diamant on es troba ubicat el refugi 232, a través de l'obra homònima de Mercè Rodoreda. Per a la funció de la literatura com a mitjà constitutiu de la memòria cultural, vegeu el capítol 2, «La representació literària de la memòria».

46 Com ara l'espectacle del Projecte Vaca, «Subterrànies, viure entre bombes», amb les actrius Montse Alcoverro, Itziar Castro, Mamen Conte i Carme Poll, i el treball de documentació a càrrec de Mamen Conte.

inaugurat el 2003 en una de les voreres centrals de la Gran Via de les Corts Catalanes. Fora de la capital, esmenta el monument a la Vajol (Alt Empordà), obra de Lola Anglada, que reproduïx Marià Gràcia amb la seva filla Maria a la seva arribada a l'exili, a Prats de Molló i, a Lleida, el monument en record del Liceu Escolar, d'Agustí Ortega, que recorda el bombardeig aeri de la ciutat el 2 de novembre de 1937, en què moriren, entre 250 civils, 63 nens del Liceu Escolar. És, però, tot el conjunt d'accions culturals, pedagògiques i de difusió a l'entorn de la Batalla de l'Ebre que es poden reconèixer, en l'actualitat, els veritables llocs de memòria de la guerra. Balcells en parla (2008: 362-364) i en fem èmfasi perquè, en els darrers anys, com ha passat amb els refugis antiaeris de la ciutat de Barcelona, les rutes pels espais de la batalla de l'Ebre han convertit el territori en un lloc de memòria privilegiat. Probablement, les ruïnes del poble vell de Corbera d'Ebre, a la Terra Alta, destruït per les bombes franquistes, és l'exemple més clar de recuperació de l'espai per a la memòria. La simbologia de l'església sense sostre, les cases derruïdes que s'han deixat intactes, contrasta amb els elements com el poema visual de Joan Brossa, inaugurat el 1988 per a la commemoració del cinquantè aniversari de la batalla. Així mateix, les vint-i-vuit escultures al·legòriques conegudes com *l'Abecedari de la Llibertat* o els monuments a les Brigades Internacionals i als habitants de la Terra Alta morts als camps nazis formen, juntament amb l'espai de la serra de Pàndols a la famosa cota 705 i les visites a les trinxeres i obusos de la serra de Fatarella, un espai memorial que s'acosta molt a la concepció dels *lieux de mémoire* de Nora que hem definit com a dimensió simbòlica de la memòria en aquest treball.

Els llocs de memòria canvien perquè estan subjectes a les polítiques commemoratives i a les oscil·lacions i vacil·lacions de les tendències (de les polítiques públiques, de la indústria editorial i dels interessos creats). Però, a banda dels monuments, més o menys visitats, més o menys convertits en espais de commemoració espontània o organitzada, ens sumem a Nora en la seva descripció dels *lieux de mémoire* com a símbols també immaterials de la memòria col·lectiva i elements constitutius de la identitat. Així, la plaça del Diamant i el seu refugi, prenen una dimensió especial per la funció simbòlica de la novel·la *La plaça del Diamant* (1962) de Mercè Rodoreda que, d'aquesta manera, pot ser considerada un lloc de memòria, tant pel simbolisme que ha adquirit l'obra en relació amb la Guerra Civil a la ciutat de Barcelona, com pel fet que sigui una obra escrita a l'exili. L'art, la literatura, són mitjans de la memòria que poden convertir-se en llocs de memòria.

Per tancar aquest capítol sobre la memòria de la Guerra civil, el franquisme i la Transició a Catalunya, ens sembla adient recordar uns versos de Màrius Torres que serveixen de llegenda del monument *Fraternitat* i que prenem com a pòrtic de l'estudi de la representació literària de la memòria («Aniversari», 1942):⁴⁷

«Que en els meus anys la joia recomenci
sense esborrar cap cicatriu de l'esperit.
O pare de la nit, del mar i del silenci,
jo vull la pau però no vull l'oblit».

47 Malgrat l'ús que s'ha fet d'aquests versos per la seva al·lusió als conceptes de l'oblit i la pau, vinculant-los amb la memòria de la guerra en un monument erigit a aquests efectes, en el poema Torres encara la mort, que li sobrevindrà tres mesos més tard de la datació del poema, com un alliberament i un trànsit a un estat de pau, però reclama el record tant propi com de la seva obra. Sense aquesta referència, però, els versos poden interpretar-se ben diferentment en un context que refereixi la Guerra Civil.

2. LA REPRESENTACIÓ LITERÀRIA DE LA MEMÒRIA

Després d'haver exposat les diferents línies teòriques a l'entorn de la memòria, procedim a abordar l'anàlisi del paper de la literatura en els processos col·lectius de recordació. D'aquesta manera, establirem un marc analític adequat a l'estudi de la producció literària sobre la Guerra Civil espanyola, el franquisme, la Transició i l'èxode rural, identificats en aquesta investigació com a eixos estructuradors del relat ficcional en les obres del Cicle del Pallars de Maria Barbal.

Tal com hem assenyalat anteriorment, tot i l'aparent oportunitat de l'ús de la teoria de la postmemòria de Hirsch en l'anàlisi de les obres literàries sobre la Guerra Civil que alguns autors han destacat, no serà aquest el marc analític el que utilitzarem per a la creació del relat de la representació literària de la memòria en el context de la guerra espanyola i les seves conseqüències. Tenim en compte, per a prendre tal decisió, els plantejaments proposats per autors com Sebastiaan Faber i Beatriz Sarlo, per als quals el terme encunyat per Hirsch només té sentit en el context històric de l'Holocaust per les raons exposades més amunt. Així doncs, utilitzarem el marc teòric de la memòria cultural d'Astrid Erll que, en basar-se en els mitjans de memòria com a artefactes que permeten la formació i la transmissió del coneixement del passat comú en contextos determinats, no imposa unes condicions prèvies al procés de narrativització de la memòria⁴⁸ en el sentit de reconstrucció literària del passat i, per tant, és aplicable a qualsevol procés de formació de memòries i a qualsevol context històric, social i cultural. Les funcions dels mitjans de memòria (emmagatzematge, transmissió i evocació de records culturals) resulten també adients per als nostres propòsits en el sentit que participen en l'establiment de la memòria cultural i proporcionen construccions socials i culturals que modelen la percepció, el pensament i la memòria sobre el passat i sobre el present des del qual aquest passat es recorda. Els mitjans de què parlem (la parla, l'escriptura, les imatges, els sons, el cinema, la impremta, internet, les novel·les, les pel·lícules, etc.) són les formes de transmissió que utilitza la memòria

48 La teoria de la postmemòria de Hirsch – només atribuïble a l'experiència traumàtica de l'Holocaust – suposa l'assumpció que el trauma es perpetua a través de la transmissió de la memòria entre generacions gràcies als vincles emotius i «filiatius». Serien condicions prèvies a la narrativització de la memòria l'acceptació, en primer lloc, que els descendents de les víctimes de qualsevol conflicte bèl·lic o traumàtic actuen, davant la transmissió dels records, amb el mateix caràcter reivindicador del reconeixement social com a víctimes amb què actuen les generacions posteriors a l'Holocaust; en segon lloc, que qualsevol conflicte o situació traumàtica és comparable a l'Holocaust, sense atendre les seves moltes de les seves especificitats.

cultural per a definir-se i permeten, d'una banda, que els records personals participin de l'esfera social i, de l'altra, que els individus tinguin accés al coneixement col·lectiu del passat (Liikanen, 2015: 25). En darrer terme, els mitjans de memòria operen en el marc de diferents sistemes simbòlics que imprimeixen en el procés de recordació les seves pròpies característiques i limitacions.⁴⁹

Aquesta conceptualització dels mitjans de memòria ens interessa especialment perquè justifica una de les premisses en què es basa la definició de la memòria cultural: no totes les fórmules de recordació que es donen en contextos socioculturals són producte d'experiències directes, sinó de representacions que han estat transmeses a través d'aquests mitjans. Aquests processos de transmissió són altament selectius i creen versions del passat segons les condicions i les necessitats del present des del qual es recorda. El caràcter constructiu, la vinculació amb el present i la propietat selectiva són, doncs, trets articuladors de la memòria cultural. És en aquest context que la literatura, com a sistema simbòlic, es converteix en un mitjà de reflexió crítica sobre el passat i les seves representacions amb un poder determinat per a intervenir en la modificació de l'imaginari col·lectiu i en la construcció del sentit del passat a través de la configuració de noves memòries. I és també en aquest context que la novel·la actua com a mitjà de memòria cultural.

Abans d'endinsar-nos, però, en l'anàlisi de la literatura com a sistema simbòlic al qual es vincula la narrativa com a mitjà de memòria, haurem d'establir la relació entre aquest sistema simbòlic literari – en el sentit que pot produir textos sobre un passat determinat – i el sistema simbòlic de la historiografia. En el capítol en el qual estudia els punts d'intersecció entre la literatura i la memòria,⁵⁰ Erll (2012: 198-202) assenyala tres punts de convergència dels dos sistemes: ambdues disciplines creen sentit a partir de la narració; ambdues utilitzen models d'estil literari quant a formes de codificació i, en tercer lloc, tant la historiografia com la literatura segueixen processos de condensació. Hi afegim, a més, pel que fa a la narrativitat i els models d'estil literari, que els dos sistemes produeixen i modelen visions col·lectives del passat i utilitzen estructures narratives per a representar-les de la mateixa manera que utilitzen el llenguatge literari

49 Considerem els sistemes simbòlics com a pràctiques culturals evolutives subjectes al curs de la història. Donada aquesta definició, s'entén que els sistemes simbòlics no són entitats estanques i, per tant, depenent del mitjà de memòria escollit per a la transmissió del record i del sistema simbòlic en què aquest actua, es perfilarà un mode diferent de recordar el passat.

50 Erll parla en aquest punt de memòria col·lectiva i no específicament d'historiografia. Utilitzem aquí el terme quant a sistema d'escriptura i consignació del relat històric i també del relat de la memòria.

com a articulador de l'experiència. Cal tenir en compte, però, que ni els records del passat adopten automàticament la forma narrativa ni el relat utilitzat per a representar aquests records és neutre. És en aquest sentit que White (1987) afirma que el relat està mediatitzat per qui el produeix (que és qui imposa una determinada estructura i escull els fets que vol recordar i els que vol oblidar). D'aquesta manera, defineix la narrativització com a eina d'interpretació del relat tant historiogràfic com a literari. En contra de l'opinió de White, que destaca la trama i la coherència que aquesta proporciona al text com a eines estructuradores del relat, Rigney (2008: 85) argumenta que el tret específic més rellevant de la narrativa és, sobretot, la possibilitat que ofereix de participar virtualment de l'experiència de l'altre. En aquesta línia, Rigney proposa la novel·la històrica com a gènere amb una funció estructuradora de la comunitat, ja que proporciona als lectors la possibilitat de participar, a través de les trajectòries vitals dels personatges, d'un passat que no han viscut. Si s'accepta aquesta funció de la novel·la (que Rigney considera com l'element privilegiat per a l'estudi de la creació del sentiment nacional i també familiar – nació i família – com a marcs socials), s'admet la capacitat de la literatura per a construir versions del passat i, alhora, per a reflexionar sobre el procés de creació mateix en el marc de la metaficció històrica. Tot i així, malgrat que la literatura i la historiografia comparteixen la seva naturalesa narrativa, només la ficció té el privilegi de poder inventar la informació transmesa i no només estructurar-la.

Pel que fa al tercer punt de convergència, la condensació, Erll especifica que el significat del passat es condensa en els diversos *topoi* a través dels quals es representen els esdeveniments passats complexos. Tant la literatura com la historiografia quant a relats de la memòria utilitzen fórmules que superposen diversos camps semàntics. En la historiografia, els *topoi* condensen el significat del passat. Un dels exemples més clars és la noció de *lieux de mémoire* de Pierre Nora, per a qui aquests «llocs» necessàriament han de proporcionar gran quantitat de significat amb el menor nombre de signes possible. En la literatura, aquesta funció la compleixen els processos literaris que utilitzen figures i formes literàries com la metàfora, l'alegoria o la intertextualitat, per posar-ne només alguns exemples. Com a processos semiòtics, però, tant els *topoi* en la historiografia com les formes retòriques en la literatura depenen del context en què es donin i dels contextos de recepció. És a dir, un *lieu de mémoire* i una metàfora, per

exemple, necessiten un context en què es coneguin i comparteixin tant les pràctiques com les formes d'interpretació d'una comunitat de record.⁵¹

Per acabar aquesta introducció a la representació literària de la memòria, ens interessa enunciar les qualitats del sistema simbòlic literari en virtut de les seves funcions quant a mitjà de memòria. Així, la literatura com a mitjà d'emmagatzematge produeix mitjans de memòria que, alhora que recorden, són recordats en el context de la memòria cultural. És aquest el cas de les obres que han passat de ser textos literaris a ser textos culturals⁵² i que es vinculen amb la creació del cànon. Erll (2012: 216) posa com a exemples l'*Odissea* d'Homer, el *Faust* de Goethe o *The Waste Land* de T. S. Elliot. D'altra banda, com a mitjà de circulació al servei de la memòria col·lectiva, la literatura es basa en una fórmula paradoxal: el text literari és percebut en la seva dimensió de text ficcional, però, alhora, se li atribueix un cert grau de referencialitat. Aquesta referencialitat, segons Erll, es dona quant a la memòria cultural, no als relats històrics; és a dir, l'autenticitat de què es doten els textos literaris depèn de la seva vinculació als esquemes culturals, no als fets històrics que relaten. En tercer lloc, la capacitat de la literatura d'actuar com a mitjà de memòria s'explica per la provisió de models i esquemes que determinen els records i la percepció de l'experiència individual. Halbwachs (2001: 6) ja va parlar de la literatura com a mitjà del qual es deriven marcs socials de relació. Ho fa, en el seu text de 1950, *La mémoire collective*, a través del seu propi exemple. El sociòleg relata la seva primera estada a Londres i destaca les relacions entre la memòria i la literatura: la percepció que té de la ciutat i els seus *lieux* es conforma a través de les lectures que ha fet de Dickens, per exemple. De la literatura, per tant, es deriven marcs socials de relació, en sorgeixen paradigmes culturals,⁵³ i els seus mitjans solidifiquen estructures de coneixement ja existents, en creen de noves, donen forma a l'experiència dels fets històrics i vitals, orienten l'evocació reminiscent i es converteixen en paradigma de creacions literàries posteriors (Erll, 2012: 223-224).

51 En aquest punt, és interessant el desenvolupament teòric de Jan i Aleida Assmann que cita Erll (2012: 214-216) sobre els textos culturals i la correspondència amb la funció d'emmagatzematge de la literatura al servei de la Memòria Cultural. Segons aquest esquema teòric, els textos culturals es diferencien dels textos literaris pel fet que plantegen noves exegesis textuals i perquè la seva recepció està determinada per la certesa que la lectura del text possibilita la inclusió del lector en el col·lectiu, és a dir, la seva identificació.

52 *Ibid.*

53 Erll (2012: 222) fa referència a la conceptualització dels paradigmes culturals de Paul Fussell (1980) en relació amb la teoria psicològica de la *Gestalt*, segons la qual aquests paradigmes són sistemes de convenció que determinen la manera com l'individu adapta les noves experiències als esquemes significatius de la seva cultura.

Dos dels aspectes que més ens interessin de la literatura quant a mitjà de memòria són, d'una banda, la seva funcionalitat pel que fa a formació i reflexió de la memòria mateixa i, de l'altra, les formes d'escenificació estètica de la memòria.

2.1. La memòria en la literatura

Manllevem el títol d'aquest punt d'Astrid Erll (2012: 83), que utilitza l'expressió per a referir-se als estudis que s'han fet sobre les formes d'escenificació estètica de la memòria. Per a Erll, aquesta és una de les direccions que ha pres la investigació sobre la relació entre la literatura i la memòria. Les altres – l'orientació històrico-artística i històrico-literària; la memòria de la literatura, que examina la reelaboració d'elements d'obres artístiques anteriors i, en darrer terme, la història de la literatura, que es relaciona amb l'elaboració d'un cànon – no responen de manera tan directa a la nostra pretensió d'establir un marc teòric híbrid entre els estudis de la memòria i els estudis literaris. Tot i així, algunes de les consideracions que es fan a l'entorn de la memòria de la literatura i de la història de la literatura mereixen ser destacades amb l'objectiu de complementar el discurs a l'entorn de la representació literària de la memòria en el marc dels *Cultural Studies*.

D'una banda, ens interessa la conceptualització que fa Erll (2012: 93) del que anomena la «novel·la de la memòria» en el marc de les teories de la intertextualitat que examinen la memòria de la literatura quant a sistema simbòlic. Aquesta «novel·la de la memòria», més que un gènere amb unes marques textuais determinades, es defineix com un fenomen amb un cert efecte històric i s'aplica a les narracions literàries que, en determinats contextos, es converteixen en mitjans de la cultura del record i conformen la memòria col·lectiva, independentment del gènere al qual pertanyin i independentment del seu grau de ficció. D'altra banda, les investigacions que examinen els processos de creació de cànons literaris com a processos centrals per a la transmissió de la memòria col·lectiva (les teories que analitzen la literatura quant a sistema social), estableixen que la memòria de la literatura és variable culturalment i històrica, com ho són els processos socials. En aquest context teòric, el cànon i la història de la literatura són mecanismes per a recordar la literatura en les societats. Per a tal objectiu, es requereixen institucions que formin un corpus d'obres i n'assegurin la transmissió, malgrat les transformacions a

què està subjecte el cànon, de la mateixa manera que ho estan els conceptes d'identitat i les estructures axiològiques de les cultures, la fundació de les quals és una funció del cànon mateix. Segons Erll (2012: 94), la ciència de la literatura és una ciència de la memòria que examina la producció de cànons i la reflexió crítica sobre els seus processos de construcció dins de la disciplina. Lluny de pretendre aprofundir en el debat sobre el cànon, ens interessen aquests apunts, en primer lloc, per a la posterior anàlisi dels criteris escollits per problematitzar la definició i catalogació de l'obra pallaresa de Maria Barbal que històricament s'han fet servir i, en segon lloc, per proposar-ne d'altres que contemplin els estudis de la memòria com a marc teòric òptim per a un enfocament interdisciplinari que necessàriament enriquirà l'anàlisi textual.

L'àmbit de la memòria en la literatura, però, és el que delimita la representació ficcional de la memòria amb el següent plantejament bàsic: tant l'estructuració com la temàtica de l'obra literària tenen en compte el paper vertebrador del record i la memòria. Com a exemples, Erll (2012: 97-101) parla de la diferenciació que fa la teoria narrativa entre el jo protagonista i el jo narrador de la ficció, basada en un concepte de memòria i en l'experiència prenarrativa; es refereix també als diversos processos de representació de la consciència quant a forma de representació de la memòria i a les formes d'escenificació dels records i de l'espai en què succeeix allò que és narrat. Erll es refereix explícitament al record de la Guerra Civil espanyola, el record literari de la Primera Guerra Mundial a Alemanya i Anglaterra i el de la Xoà, com a exemples de les possibilitats i límits de la representació literària del passat. Determina que un dels temes centrals d'aquesta representació literària és el record d'experiències històriques traumàtiques com la guerra, l'exili i el genocidi. La seva anàlisi de la representació literària de la memòria incorpora la idea que la ciència de la literatura ha contribuït a «sistematitzar la metàfora de la memòria», això és, destaca el paper de la literatura quant a forma simbòlica de la cultura del record i mitjà de la memòria cultural. Tot i així, Erll no considera que la literatura sigui només un mitjà de representació i reconstrucció de continguts del passat, sinó que també li atorga la funció d'instrument a través del qual es pot observar la memòria col·lectiva i proporcionar, a més, elements de reflexió i crítica (Inal, 2011: 121).

Aquest caràcter performatiu de la memòria és el que critica Sara Santamaría (2013: 32-37) en tant que la literatura, en la teorització d'Astrid Erll, és entesa com el reflex d'una memòria que existeix al marge dels textos literaris. Santamaría es refereix a les

atribucions que Erll i Rigney ressalten de la literatura quant a mitjà de rememoració, objecte de rememoració i mimesi de la memòria. Així, vincula les nocions de mitjà i mimesi de la memòria amb conceptes com «postmemòria» i al caràcter artificial que, en l'àmbit dels Estudis Culturals, es dona als records de les generacions que no han viscut els fets traumàtics en primera persona. Segons Santamaría, aquests plantejaments aboquen a una cosificació de la memòria col·lectiva, ja que obliden que allò cultural és el que conforma allò social i allò individual. En realitat, la historiadora rebutja la distinció entre «memòria comunicativa» i «memòria cultural» en el sentit que Erll, Rigney i, abans, Assmann, teoritzen. Tot i així, la seva proposta – que segueix la conceptualització de la cultura de William H. Sewell, que defensa l'articulació de la cultura com a sistema i com a pràctica – situa els discursos que articulen els textos al centre de l'anàlisi i, per tant, no s'allunya tant de la teorització de la memòria cultural, ja que a banda de l'estudi de la dimensió semiòtica de les novel·les com a pràctiques humanes, es refereix a l'obra d'art com a «artefacte cultural». Ens interessa de Santamaría el seu plantejament de l'anàlisi de la configuració literària de la memòria i la construcció històrica dels significats del passat en les novel·les, que ella anomena «discursos sobre el passat», en el sentit que la narració no només articula representacions del passat o del present, sinó que articula la pròpia experiència, la identitat i la memòria, entesa aquesta com a mediatitzada pel llenguatge en qualsevol cas, tant si es basa en l'experiència pròpia com si ho fa en l'experiència transmesa. En aquest aspecte, per tant, Santamaría acorda amb Halbwachs – inspirador de la teorització de la memòria en el marc dels estudis culturals – que el llenguatge és un marc social de la memòria, com ho són l'espai i el temps.

Tot i la multiplicitat d'enfocaments teòrics a l'entorn de la memòria, en l'estudi de la seva literaturització hi convergeixen plantejaments que comparteixen bases epistemològiques articulades des del estudis literaris. La naturalesa ficcional de la literatura i la seva capacitat per a la (re)creació de representacions socials i culturals són qualitats intrínseques a les que se sumen les pròpies de la memòria quant a acte de recordació. La naturalesa, els modes d'articulació, la formulació i la funció d'aquesta memòria intervenen en la definició dels diversos productes culturals – en el cas que ens ocupa, literaris – que són articuladors, estructuradors, productors, transmissors i elements de reflexió de la memòria mateixa. La literatura, per tant, compta amb unes estratègies determinades per construir versions del passat a través de processos estètics.

Aquestes estratègies corresponen a les diverses formes d'escenificació que existeixen en l'àmbit de la retòrica de la memòria col·lectiva i proporcionen diverses formulacions per referir-se als productes literaris que participen de la formació i reflexió de la memòria.

2.1.1. Narratives de la memòria

De la mateixa manera que Sara Santamaría parla de «discursos sobre el passat» i Astrid Erll de «novel·la de la memòria», hi ha moltes altres denominacions que fan referència al mateix concepte en relació amb la narrativització de la memòria: «relat de la memòria», «narrativa del record», «narrativa testimonial» o «narrativa del passat», per posar-ne només alguns exemples. Alguns d'aquests termes són compartits per diverses disciplines, com ara l'antropologia, la sociologia, la psicologia, la història i la literatura. En tot cas, si ens hem de referir a la construcció de relats basats en les experiències personals o col·lectives, siguin o no de persones víctimes de la violència o de situacions traumàtiques, parlem de discursos que (re)construeixen la memòria a través de relats literaris. Aquesta construcció social narrativa implica l'estudi de les propietats – i el context – del relat que narra, de la institució que li atorga un cert poder i dels processos de construcció del reconeixement legítim de la societat a la qual el relat es dirigeix (Jelin, 2002: 35). Si tenim en compte, a més, el caràcter performatiu de la memòria i el caràcter discursiu de l'experiència que va posar de manifest Joan Wallach Scott (1999)⁵⁴ – segons la qual l'experiència és l'espai en què els subjectes es constitueixen com a tals a través del discurs – haurem de convenir, d'una banda, que els discursos construeixen i possibiliten el record i, de l'altra, que el llenguatge (la literatura) és articulador de l'experiència i, per tant, és generador de significat. L'ús de la categoria «narratives de la memòria» per a la nostra investigació obeeix a l'objectiu de fer una anàlisi literària de les novel·les quant a productores de significat i quant a representacions simbòliques d'una realitat històrica. A banda, l'amplitud del terme ens allunya de la possibilitat d'incidir en una catalogació restrictiva de les obres literàries objectes d'estudi.

54 La proposta de Scott, que es basa en una crítica a Michel Foucault, gira al voltant d'una nova definició del concepte «discurs», que ella conceptualitza com la forma – les formes – globals de concebre la realitat a través del llenguatge creador de significats històrics. L'oposició a Foucault es concreta justament en la concepció foucaultiana del discurs com a pràctica violenta que s'imposa a les coses.

No defugim, però, l'estudi de les diverses classificacions que s'han fet de les narratives de la memòria en l'àmbit dels estudis culturals i els estudis literaris, més enllà dels gèneres i subgèneres com el testimoni, les memòries, la biografia, etc. Tornem a Erll per a la conceptualització de les interrelacions entre la literatura i la memòria cultural, que la investigadora basa en el «cercle de la triple mimesi» de Paul Ricoeur (1984). Erll es pregunta sobre la manera en què el text literari i el context mnemocultural es relacionen en la construcció literària del passat. Si, com hem dit més amunt, les narracions, els discursos, no només estructuraven sinó que possibiliten l'experiència, aleshores podem remetre'ns a Aristòtil i la seva teoria que les formes literàries imiten la vida. És aquí on Ricoeur, seguint Aristòtil, proposa tres nivells de representació que anomena mimesi I, mimesi II i mimesi III segons ens referim a la prefiguració del text, a la seva configuració o a la seva reconfiguració. Erll (2012: 206-212) aplica aquest esquema a la comprensió de la relació entre literatura i cultura del record i separa de manera analítica els tres aspectes centrals que constitueixen la literatura quant a mitjà de memòria: la prefiguració de la cultura del record, la configuració de noves narratives de la memòria i la reconfiguració d'aquestes narratives per part del lector.

Segons aquesta estructuració teòrica, la cultura de la memòria prefigura els textos literaris que funcionen com a mitjà de la memòria cultural. Aquest efecte es deriva del fet que el context extraliterari influeix tant en els autors com en les obres. És important assenyalar que, amb «context extraliterari» ens referim tant al context en què es produeixen els discursos com a les institucions i les pràctiques socials i culturals que possibiliten les obres. En segon lloc, la connexió entre la realitat extraliterària i els elements imaginaris possibilita la configuració de narratives sobre el passat a través dels textos literaris. D'aquesta manera, la configuració es defineix com un procés constructiu, de creació del món ficcional, més que no pas com a representació de la realitat. En tercer lloc, els processos de lectura – la recepció dels textos – reconfiguren la memòria cultural en el seu procés d'actualització de les narratives. Com destaca Liikanen (2015: 36), els textos literaris influeixen en la nostra comprensió del passat, el present i el futur, alhora que participen de la prefiguració de les diverses representacions del passat. El model d'Erll determina que la literatura és un procés en què participen els sistemes de significats culturals, les estructures narratives i la recepció de les obres. La idea bàsica i més interessant d'Erll és que els textos literaris, a banda de representar el context cultural en què són produïts, faciliten la memòria de la qual formen part.

Per a encarar l'anàlisi literària de les narratives de la memòria, Erll proposa com a mètode d'anàlisi la narratologia cultural.⁵⁵ En base a aquest mètode, l'autora argumenta que les novel·les produeixen i difonen un tipus de memòria cultural que no depèn només del contingut del relat, sinó també de les tècniques i estratègies narratives que s'utilitzen. Les diferents combinacions possibles entre les característiques formals donen lloc a diferents maneres de representar el passat. Per tal d'establir un sistema d'anàlisi aplicable a aquest marc teòric, Erll proposa l'estudi d'algunes categories narratològiques com la veu narrativa, la focalització, els personatges, el cronotop i les referències intermedials i aporta, a més, cinc formes de representació del passat en base al que ella anomena «la retòrica de la memòria col·lectiva».

El que ens interessa de la proposta d'Erll és la seva aproximació teòrica a la literatura quant a mitjà de la memòria cultural i la concepció de les formes narratives com a construccions socials semantitzades, pròpia de la retòrica de la memòria col·lectiva. Aquest plantejament implica que l'anàlisi narratològica (a través de la narratologia cultural) de les diverses narratives pot proporcionar informació diversa: a banda de la històrica, també informació sobre models de realitats culturals, modes de vida, esquemes de pensament i paradigmes socials. El que Astrid Erll anomena «retòrica de la memòria col·lectiva» és la relació entre la forma literària i la seva funció de mitjà de memòria en el context d'una cultura del record concreta. Ella mateixa adverteix que, sent així, la seva proposta no pot oferir un camí únic d'investigació de les ficcions de la memòria. Les propostes teòriques i analítiques, per tant, depenen no només del context de creació, sinó també del context de recordació i de la comunitat del record en què l'obra i l'autor s'inscriuen, aspectes que s'hauran de vincular necessàriament a les funcions i les formes que adopti la ficció en les narratives de la memòria.

55 La narratologia cultural és desenvolupada principalment per Ansgar Nünning (2004) i Gabriele Helms (2003) i estudia principalment les tècniques narratives i els seus contextos de producció i recepció. En aquest marc, la narratologia cultural estudia la manera com les narracions incorporen els efectes de qüestions socials, polítiques, ètiques i epistemològiques del context on són produïdes. Es tracta, per tant, d'un enfocament que percep les tècniques narratives com a modes narratius semantitzats que participen en el procés de construcció cultural, és a dir, conceptualitza les formes narratives com a processos cognitius que generen actituds, valors, ideologies i maneres de pensar, per tant, parteix de la idea que les novel·les no només reflecteixen la realitat, sinó que la modelen (Liikanen, 2015: 39).

2.1.1.1. La ficció en les narratives de la memòria

Ana Luengo (2004) incorpora a la seva anàlisi sobre la forma com les novel·les de la Guerra Civil espanyola s'apropien de la memòria per a la configuració del relat literari, la terminologia provinent de les ciències socials que van teoritzar Winter i Sivan (1999).⁵⁶ Així, a l'organització de la memòria col·lectiva dins d'una societat, hi suma l'anàlisi del lloc que l'autor de novel·les ocupa. Segons Luengo (2004: 35), el novel·lista és necessàriament un membre de la comunitat en què es dona l'acte de rememoració i, per tant, serà un individu amb uns records autobiogràfics que actuarà com a *homo psychologicus*, un receptor de records aliens que actuarà com a *homo sociologicus* i un agent de commemoració pública que exercirà d'*homo agens*. Depenent de la manera en què presenti el passat a les seves obres, aquestes tindran unes repercussions socials determinades i condicionaran la forma en què es mantingui la memòria col·lectiva en una comunitat de record. Luengo (2004: 35) fa èmfasi en el fet que el novel·lista «*presenta un pasado ficcionalizado, no necesariamente fiel a los datos más o menos objetivos de lo sucedido, sino respaldado en la creación de un mundo imaginado a otro nivel ontológico del que se sitúa la realidad fáctica*». En aquestes obres literàries, el passat extraliterari funciona com a element per a la ficcionalització d'una història que podria haver succeït – i que presenta, per tant, els elements necessaris per a ser versemblant – o que, encara que hagi succeït, pertany a la ficció.

Aquesta formulació de Luengo és útil per introduir l'argumentació sobre les formes i funcions que adopta la ficció en el relat literari de la memòria, per esclarir de quina manera la ficció s'apropia dels esdeveniments històrics per, alhora, constituir-se en representació simbòlica d'aquesta mateixa realitat, sigui o no una realitat viscuda per l'autor. Acotarem el nostre estudi a l'àmbit en què es problematitza la relació entre la realitat i la ficció, tenint en compte que la ficció és considerada una estratègia idònia per transmetre les experiències violentes dels contextos bèl·lics. Amb la ficció, els textos literaris tematitzen el que altres sistemes simbòlics no tracten, bé per impossibilitat, bé per manca d'interès (Inal, 2011: 120). Per tal que no interfereixin en la nostra formulació

56 Winter i Sivan desenvolupen la seva teoria de catalogació de la memòria en tres nivells partint de la idea que la memòria és un procés neurològic i existencial, i donen rellevància a la seva dimensió autobiogràfica. Els autors estudien la inscripció dels records en uns marcs socials determinats i la relació entre aquests i l'individu que rememora. L'*homo psychologicus* recorda només en una dimensió íntima i personal de la memòria i és el portador de la memòria autobiogràfica; l'*homo sociologicus* construeix la seva memòria amb els records dels altres; l'*homo agens* té poder d'influència en l'esfera pública i, per tant, en la commemoració oficial i és portador de records.

teòrica, no inclourem l'estudi de les obres no fictionals com les pertanyents al gènere testimonial, les memòries, la biografia o l'autobiografia, tot i que les puguem tenir en compte puntualment com a referències literàries concretes i també en la concepció teòrica de la ficció. Tampoc farem referència a la metaficció historiogràfica, relativa als comentaris autoreflexius a l'entorn de la naturalesa fictícia del text, pròpia d'una narrativa que, tot i compartir la tensió d'altres gèneres entre la realitat i la ficció, en cap moment pretén construir un relat adscrit al pacte de ficcionalitat. D'acord amb la concepció teòrica esbossada més amunt, ens centrarem en dos subgèneres que comparteixen amb les modalitats de les obres no fictionals que hem esmentat la pertinença als tipus d'escriptura anomenats *lifewriting*, les «escriptures de vida», en el benentès que, a diferència d'aquelles, es caracteritzen per utilitzar la ficció com a recurs per a la narració de la memòria: l'autoficció i la ficció de la memòria.

L'autoficció, tot i ser un concepte objecte de diverses tensions discursives a l'entorn de la seva definició i caracterització, ens servirà de punt de partida per a l'estudi de l'ús de la ficció en les narratives de la memòria.⁵⁷ Explorarem, així mateix, les possibilitats que algunes de les conceptualitzacions sobre l'autoficció ens ofereixen per tal d'acostar-nos a les obres del corpus que analitzem, atenent al fet que, en el nostre cas, l'autoficció és considerada quant a variant de l'autobiografia i pot proporcionar-nos un marc adient per a l'anàlisi d'algunes de les novel·les – o alguns dels seus aspectes – en tant que es relaciona amb l'aparença autobiogràfica de les obres. Caldrà desentrallar, però, algunes de les qüestions que en les darreres dècades s'han plantejat sobre l'autoficció i justificar la nostra pròpia formulació a partir d'aquest terme. D'altra banda, el concepte «ficció de la memòria» o, en paraules de Di Marco (2003: 2), les «*ficciones que hacen memoria*», ens proporciona exemples de narracions fictionals però relatives a fets i a contextos reals que constitueixen un relat memorístic determinat i actuen com a performadores de la memòria cultural. No és tant la necessitat d'adscriure a un gènere determinat les obres de Barbal el que estimula el nostre interès per l'autoficció i les ficcions de la memòria, sinó la possibilitat de dotar-nos d'un marc analític flexible i amb límits permeables que permeti una anàlisi textual en relació amb la funció i l'ús que es fa de la ficció quant a instrument per a la narració de la memòria.⁵⁸

57 Justifiquem la incursió en l'autoficció, tot i que no hi podem adscriure cap de les obres del nostre corpus, per l'ús que se n'ha fet en diverses novel·les sobre la Guerra Civil espanyola, sobretot en l'anomenada «nova novel·la de la Guerra Civil» que pren rellevància al tombant del segle XXI.

58 Evitem així argumentar sobre el concepte de «gènere literari» i entrar en les controvèrsies que comporten les classificacions en la literatura, en el benentès que no és aquesta la discussió central de la nostra tesi.

Els termes «ficció» i «no-ficció» són nocions que sobrepassen les categories textuais i els gèneres literaris. Ambdós termes són prou amplis com per comprendre estratègies de comunicació cultural que es manifesten de manera molt diversa a través de diferents produccions artístiques. En tots els casos, tant la ficció com la no-ficció – quant a processos d'enunciació – contenen en la seva formulació una certa intencionalitat de l'autor.⁵⁹ La distinció entre ficció i no-ficció es basa, principalment, en la referència que una i altra fan a la narració de fets imaginaris o a aspectes de la realitat (en el cas dels textos literaris, a la realitat extratextual), respectivament. En aquesta línia, Philip Lejeune (1975) proposa interpretar els textos, tant ficcionals com no ficcionals, com una oposició pragmàtica basada en els «pactes de lectura», uns pactes que estan subjectes als criteris de veritat i mentida en el cas dels no ficcionals, i a la ficcionalitat en el cas dels ficcionals, on no té cabuda aquest qüestionament sobre la veracitat dels fets narrats. Els «pactes de lectura» responen a una negociació prèvia entre l'autor i el lector i estipulen, en el cas de la ficció, la manera com el lector assumeix la versemblança dels fets narrats tot i no ser fets verídics; en el cas de la no-ficció, l'assumpció de la veracitat dels fets. Històricament, el límit entre una i altra nocions s'ha basat en la distinció aristotèlica entre història i poesia (Aristòtil, 2000: 34):

No es función del poeta contar hechos que han sucedido, sino aquello que puede suceder, es decir, aquello que es verdad según la verosimilitud o la necesidad. El historiador y el poeta no difieren entre sí por el hecho de que uno escribe en prosa y otro en verso [...] La diferencia radica en el hecho de que uno narra lo que ha ocurrido, y el otro, lo que ha podido ocurrir.

Aquesta distinció entre la narració d'esdeveniments imaginaris o de fets reals, tot i la seva sòlida aparença, continua sent problemàtica en l'actualitat ja que no ha consolidat la separació entre ambdues nocions. Susana Arroyo (2011: 16) destaca la funció dels paradigmes culturals i històrics en la fluctuació de la línia divisòria entre ficció i no-ficció, de manera que s'hagi arribat a posar en dubte la possibilitat de distingir-les en base a les concepcions poètiques tradicionals.⁶⁰

59 En fa referència, també, José Martínez Rubio (2014: 28) qui, seguint John Searle (1983), parla de la voluntat i la intencionalitat dels discursos que l'autor i el lector reconeixen, més enllà de la forma d'aquests discursos, per resoldre el «problema de la veritat» en els textos literaris.

60 És en aquest context que, en un marc epistemològic que posa en dubte la possibilitat de distingir la ficció de la no-ficció, es formula la idea de l'autoficció, l'origen de la qual es troba en l'oposició que fa Serge Dubrovsky (1977) a les idees exposades per Philippe Lejeune a *Le pacte autobiographique* (1975), segons el qual, el pacte autobiogràfic es contraposa al pacte ficcional. Dubrovsky afirma que el pacte de ficció és compatible amb la identificació entre l'autor, el narrador i el personatge.

Com assenyala Yvancos (2010: 14-15), cal contextualitzar el naixement del terme i tenir en compte dos antecedents que ens ajuden a entendre'l en la seva conceptualització inicial: d'una banda, la vocació de contestació de Serge Dubrovsky (1977) al pacte autobiogràfic de Lejeune (1975) i la crisi del personatge com a entitat narrativa que havia postulat la teorització del *Nouveau roman*. De l'altra, de la crisi del personatge narratiu i la desconstrucció del jo autobiogràfic emergeix l'autobiografia de Roland Barthes, *Roland Barthes* (1975), obra necessària per a entendre l'autoficció com a categoria. Yvancos (2010: 17) denuncia la frivolitat amb què, actualment, s'etiqueten obres amb característiques molt diverses com a autoficcions, i ens remet a la claredat amb què Lecarme (1993) va caracteritzar l'autoficció com a dispositiu narratiu en què un autor narrador i el protagonista comparteixen la mateixa identitat nominal i on s'assumeix que allò relatat és, sense dubtes, el material amb què s'ha construït una novel·la, és a dir, una ficció. Davant dels abusos i mals usos del terme, Yvancos (2010: 23) proposa una nova fórmula de relació entre el text i la realitat (quant a experiència de l'autor) en què el «jo personal» adopta formes de representació diferents a la referencialitat biogràfica o existencial pròpies de l'autoficció, el que anomena «figuracions del jo» quant a representació d'alguna cosa o relat imaginari d'alguna cosa, el que, sense ser «aquesta cosa», la representa imaginàriament com a tal. L'autor adverteix sobre la indefinició amb què s'utilitza el terme actualment per a definir diferents concepcions de la ficció i la seva relació amb la realitat i per donar respostes a qüestionaments teòrics com la naturalesa de l'autobiografia, la novel·la postmoderna, la crisi del subjecte o la problematització a l'entorn del concepte d'identitat. Fa referència a Manuel Alberca qui, en la seva obra *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) estableix una classificació de les novel·les adscrites a la narrativa de la memòria a partir de la conceptualització del «pacte ambigu», que situa entre el pacte autobiogràfic i el pacte ficcional (que anomena «novel·lesc»). Així, les memòries i les autobiografies formarien part de l'àmbit del pacte autobiogràfic; les novel·les del *jo* estarien adscrites al pacte ambigu i, en darrer terme, les novel·les i contes es vincularien al pacte ficcional. A l'autobiografia li correspon la triple identitat compartida entre autor, narrador i personatge i, per tant, la veracitat preval sobre la ficció; en el pacte ficcional, contràriament, la ficció i la construcció de la versemblança tenen més rellevància que la veracitat dels fets narrats; en el pacte ambigu, conviuen ambdós models: hi pot haver triple identitat entre autor, narrador i personatge, però pot ser que l'autor no s'hi identifiqui o que la coincidència amb la identitat de tots tres agents sigui fictícia i

comparteixin només un nom. L'interessant de l'obra d'Alberca és la seva formulació de la ficcionalització de la Guerra Civil espanyola i la dictadura que fan els autors de la generació dels nets de la guerra, els qui no han viscut el conflicte en primera persona però que escriuen a través del recurs de ficcionalitzar la veu dels testimonis, tot i l'accés esbiaixat que aquests autors tenen a l'experiència viscuda. El resultat, per a Alberca, és una altra divisió tripartida entre novel·les autobiogràfiques, novel·les autoficcionals i biografies fictícies. Si, en les primeres, la identitat nominal és fictícia o anònima, en l'autoficció la identitat nominal s'ha de correspondre entre autor, narrador i personatge i, finalment, l'autobiografia fictícia presenta un autografisme simulat (Sánchez, 2010: 6).

Com hem assenyalat més amunt, però, no totes les teoritzacions sobre l'autoficció consideren la categoria amb els mateixos termes ni dins dels mateixos paràmetres. Marisa Siguan (2016), a «Herta Müller: autoficción, historia y memoria» parla de la necessitat de la ficció com a dispositiu que distancia l'experiència de la narració i defineix l'autoficció com un «*término para salir del paso*», tenint en compte la multiplicitat de definicions i identificacions existents. Per a Siguan, més enllà de la conceptualització teòrica dels esquemes formals de l'autoficció, aquesta es refereix a la narració de la pròpia experiència a través de la ficció i, per tant, es tracta d'una literatura determinada per la biografia però que no es pot identificar com autobiogràfica perquè no reconstrueix el record per a construir la ficció, sinó que, a través de la ficció, reconstrueix el record. En referència a la narrativa de Herta Müller, Siguan conclou que, en l'autoficció, es ficcionalitza el context i no el «jo». En aquest mateix sentit, Carme Riera, en una conferència titulada «Memoria y autoficción»⁶¹ en què parla del paper d'un i altre termes en la seva novel·la *La meitat de l'ànima* (2003), proposa una lectura etimològica del neologisme «autoficción» per establir un significat que remeti a allò que un mateix imagina, és a dir, la ficcionalització dels propis records. Tot i referir-se, però, a la formulació de l'autoficció de Dubrovsky quant a gènere novel·lesc en què allò autobiogràfic es barreja amb allò imaginat, Riera parla de la ficcionalització del «jo» dels autors en un exercici d'intromissió de la seva pròpia identitat en el relat. En el cas de la seva novel·la, Riera substitueix voluntàriament el pacte ficcional pel pacte autobiogràfic tot i no tractar-se d'un relat real. Les alteracions conscients del model

61 Conferència impartida en el Congreso Internacional «La memoria novelada», celebrat a la Facultad de Humanidades de la Universidad de Aarhus, del 18 al 20 de novembre de 2010 i publicada a Hans Lauge Hansen i Juan Carlos Cruz Suárez (eds.) el 2012 en el volum del mateix títol.

formal de l'autoficció per part de l'autora són justificades per la naturalesa híbrida que Riera reconeix a la literatura.

El potencial revelador de la ficció ha estat destacat per autors com Faber (2008), que assenyala el recurs a la ficció com a instrument per al trencament del silenci, especialment en les obres d'autors allunyats de l'experiència que literaturitzen la història en un context social i històric en què desapareixen els testimonis directes, situació que podem aplicar per a l'anàlisi de les obres del nostre corpus. Així, afirma Faber (2008: 89): «*It is true that there is probably no better mechanism than narrative fiction to help people see the world from others points of view and to understand their actions [...]*». D'aquesta manera, el text fictici proposa interpretacions alternatives al discurs històric oficial o versions de la memòria, de manera que la ficció es converteix en una estratègia per transformar el passat en matèria literària. Aquesta formulació serà la que utilitzarem per a una anàlisi més acurada de la funció de la ficció en les novel·les de la Guerra Civil espanyola i el franquisme en l'apartat corresponent.

Seguint el fil que acabem de formular en referència a les interpretacions alternatives al discurs oficial que facilita l'ús de la ficció en el relat, introduïm una expressió que, des de l'epistemologia de la diferència sexual, formula la combinació entre l'experiència personal i el context històric en una pràctica d'escriptura femenina que Maria Milagros Rivera Garreta ha identificat com a «història vivent». La historiadora es refereix bàsicament a l'escriptura de la història i pren l'expressió de Marirí Martinengo i les estudioses que formen part de la *Comunità di storia vivente* de la Llibreria de dones de Milà. La «història vivent» es proposa com l'espai en què es troben allò real i allò irreal, que és l'espai de l'experiència concreta de la historiadora a qui se li proposa que no faci només historiografia, sinó, en paraules de María Zambrano, metafísica de l'experiència, de la vida de les entranyes (Rivera, 2011: 103). El que proposa la idea d'«història vivent» és l'acceptació de la intervenció de la ficció (allò irreal) en la història (allò real). La ficció simbolitza, en realitat, allò que la història no és. En l'espai on una i altra, ficció i realitat, poden dialogar, s'hi situa la possibilitat del reconeixement entre experiència i paraula, entre experiència i escriptura. Reproduïm aquí la citació que Rivera fa de les paraules de Marirí Martinengo (2005: 21) en el benentès que contenen una formulació del concepte «història vivent» que ens ofereix una possibilitat d'anàlisi particular de les obres pallareses de Barbal:

Hay una historia viviente anidada en cada una y cada uno de nosotros, formada por memorias, por afectos, por signos en el inconsciente; no creo que solo tenga valor histórico lo que está afuera, lo que otro ha certificado, la famosa historia objetiva. Yo narro una historia viviente que no rechaza la imaginación, una imaginación que hunde sus raíces en la experiencia personal, historia más verdadera porque no borra las razones del amor, no expulsa las relaciones de su proceso cognitivo.

Si bé és cert que Rivera basa la idea i la figura de la «història vivent» en el que anomena «nou conflicte dels sexes i entre els sexes», no podem entrar, en aquesta tesi, en l'anàlisi de la relació entre història i experiència des dels estudis feministes de la diferència sexual on s'adscriu el pensament de Rivera. Tot i així, la idea de la «història vivent» s'ajusta a la formulació del nostre interès pel relat ficcional basat en l'experiència (pròpia o aliena) que podem fer servir per a l'anàlisi d'unes novel·les escrites per una dona que relata aquesta història de la quotidianitat, de l'experiència personal en un context històric determinat.

Hem acotat l'estudi de la ficció en les narratives de la memòria als gèneres o subgèneres que utilitzen la ficció com a estratègia textual per a la reconstrucció del record. L'establiment d'uns trets necessaris per a la determinació d'un o altre tipus de narratives, però, dificulta l'anàlisi de moltes novel·les que resten al marge de les categories. No totes les obres fictionals inscrites a les narratives de la memòria són autobiografies, ni poden identificar-se com a autofictionals o, simplement, no són fruit de la ficcionalització d'una experiència pròpia. Algunes d'aquestes novel·les tenen una aparença autobiogràfica i fins i tot narren fets de la biografia de l'autor, o bé donen forma ficcional a fets verídics tot i no poder ser considerades com a obres d'autoficció perquè l'autor no estableix el pacte ambigu amb el lector a què es refereix Alberca. Probablement, aquestes són les estratègies utilitzades per a construir, des de la ficció, relats relatius a l'experiència interposada, per tant, relats de la «veu altra». La delimitació entre la ficció i la realitat, en aquestes obres, pot ser problemàtica, perquè la propietat selectiva de la memòria i el seu caràcter narratiu necessàriament configuren relats que en cap cas són neutres i que depenen, entre d'altres, de la voluntat de l'autor. Són novel·les que se situen en els marges permeables que determinen les categories i que es resisteixen a la catalogació.

2.1.1.2. Les novel·les com a mitjà de circulació de la memòria cultural: models de classificació

Per tal de poder establir un model d'anàlisi propi per a les obres pallareses de Maria Barbal, cal que revisem primer els sistemes de classificació que han utilitzat les diverses autores en relació amb les narratives de la memòria. Després d'una aproximació al model d'Astrid Erll, que estableix un marc teòric genèric en el marc de la retòrica de la memòria, ens acostarem a autores que han establert diversos models de classificació per a les novel·les de la Guerra Civil espanyola i el franquisme més específicament.⁶²

Astrid Erll (2012: 229-261) proporciona el primer model de classificació de les obres literàries de la memòria segons que la retòrica de la memòria col·lectiva es manifesti d'una manera o d'una altra. A partir d'aquesta anàlisi, especifica els diferents modes de representació del passat: el mode associat amb l'experiència, el mode monumental, el mode historitzant, el mode antagonista i el mode reflexiu. Tots els modes proposats es constitueixen com a conjunt de processos textuais de representació, que poden produir-se a través de diverses formes literàries d'expressió, o bé a través de l'estructura, la configuració, el paratext, el discurs del narrador, la focalització, la representació de figures, la intertextualitat, la representació textual i espacial, la representació simbòlica i la metafòrica.

El mode associat amb l'experiència és el marc central per a l'escenificació del record cultural autobiogràfic en què allò relatat es mostra com l'objecte de la memòria comunicativa quotidiana. En el primer plànol d'aquest tipus de literatura s'hi ubiquen els individus, el seu comportament, els seus pensaments i sentiments, s'hi presenten llocs, moments i formes de comportament i d'expressió. També el mode monumental es refereix a l'obra literària que codifica un missatge autoreferencial en relació amb la monumentalitat de la literatura. Erll es refereix aquí als signes que formen part de la perspectiva de la cultura i que romanen en el temps, característica que Aleida Assmann (1991) atribueix als textos literaris quant a monuments i que es relaciona, a diferència del mode associat a l'experiència, a la memòria cultural. De la seva banda, el mode historitzant és el que correspon a les novel·les històriques i té més a veure amb el fet de

⁶² Evitem aquí la descripció i la classificació antològica que serà tractada de manera genèrica en l'apartat sobre la literatura de la Guerra Civil i el franquisme. Es tracta, necessàriament, d'un recorregut parcial que ens ha de proporcionar el marc teòric necessari per a plantejar la nostra proposta metodològica per a l'anàlisi de les obres del corpus que analitzem.

saber, de conèixer aspectes del passat, que no pas amb el fet de recordar-lo. Segons Erll, aquest mode té a veure amb la part constitutiva del saber i manté una estreta relació amb la historiografia. Els processos de representació que Erll identifica són totes les estratègies que presenten la consciència temporal històrica específica de la història que es relata i, d'altra banda, els testimonis i les fonts com a elements paratextuals. La característica fonamental d'aquestes obres literàries i que les diferencia de les obres historiogràfiques, és que aquelles estan relacionades amb l'experiència, encara que sigui a través de la ficció. Diferentment, les obres literàries constitutives del mode antagonista tenen a veure amb les competències literàries del record i amb la seva capacitat per negociar-les. Aquests textos creen «contrarrecords» en representar la memòria de grups marginats o memòries que s'oposen a les jerarquies de la cultura dominant del record. La constitució literària dels textos del mode antagonista es vincula amb l'anàlisi de la construcció narrativa de la identitat i de l'alteritat que s'analitzen, sobretot, en l'àmbit de la narratologia postcolonial. En darrer lloc, el mode reflexiu es distingeix de la resta perquè no pertany a l'àmbit de la formació literària de la memòria, sinó que expressa que la reflexió de la memòria forma part de la seva pròpia vocació i finalitat. Els textos literaris tenen la capacitat d'incitar a la reflexió sobre allò que una societat recorda o oblida. Les característiques principals de les obres del mode reflexiu són la selectivitat; la referencialitat als discursos, medis, institucions, pràctiques de la cultura del record i esquemes de pensament; la referència a elements de la reflexió contemporània a través de la metafòrica de la memòria i l'autoreferència.

Segons Erll (2012: 259), la retòrica de la memòria col·lectiva present en els textos sobre el passat es basa, generalment, en l'associació de diversos modes. Aquestes combinacions permeten que s'ofereixin diferents opcions de funcionament mnemocultural de la literatura: bé com a mitjà que s'utilitza per a la formació i transformació de la memòria cultural; per enriquir les memòries comunicatives a través de les icones i els símbols; per reconciliar el mite i l'experiència quotidiana; per determinar les representacions de la història; per desconstruir versions del passat i inscriure el contrarrecord dins de la memòria col·lectiva; bé per motivar la reflexió crítica sobre els modes de funcionament de la memòria col·lectiva mateixa.

És seguint Erll que Liikanen (2006; 2014; 2015; 2015b) proposa una classificació per a les novel·les contemporànies sobre la Guerra Civil espanyola i el franquisme, en virtut de les combinacions possibles entre les diferents característiques formals i les formes de

representar el passat: el mode vivencial, el mode contestatari i el mode reconstructiu. El mode vivencial és el propi de les novel·les que tendeixen a representar el passat com una experiència viscuda, és a dir, que no enfoquen el procés de recordació des del present (Liikanen, 2015: 64-67). Són novel·les que no utilitzen tècniques narratives relatives a la metaficció i, en canvi, accentuen els aspectes emocionals de la narració a través de la descripció del món interior dels personatges. En segon lloc, el mode reconstructiu se centra en l'experiència dels qui, des del present, intenten conèixer i entendre el passat i els seus protagonistes (Liikanen: 2015: 141-145). Una de les característiques fonamentals d'aquesta tipologia de novel·les és que hi apareix un narrador-protagonista que investiga un enigma relacionat amb els fets històrics – en aquest cas, la Guerra Civil i la dictadura – i, per tant, l'acció se situa sempre en dos temps diferents. Aquest mode que proposa Liikanen es correspon amb les «novel·les de confrontació històrica» que estudia Ana Luengo (2004: 49-52) i que l'autora fa servir per a denominar totes les novel·les que ofereixen una visió del present a partir del relat i la comprensió del passat. Aquesta correspondència entre el mode reconstructiu i les novel·les de confrontació històrica és assenyalada per Liikanen (2015: 141) tot i que, en la nostra opinió, el concepte proposat per Luengo és molt més ampli i no es limita a novel·les que es basen en una investigació, ni exigeix que la trama es desdobi en la línia narrativa que relata els esdeveniments del passat, d'una banda, i la línia narrativa del procés d'investigació del narrador, de l'altra, com sí que és prescriptiu en el model de Liikanen.⁶³ Aquestes novel·les, segons l'autora, no pretenen l'objectivitat i neutralitat del relat, sinó que enfatitzen la subjectivitat del narrador. Les tècniques pròpies d'aquest mode reconstructiu són la metaficció i l'autoficció. En tercer lloc, Liikanen (2015: 274-75) proposa el mode contestatari que atribueix a un conjunt de novel·les que rebutgen i qüestionen les característiques generals de les novel·les espanyoles sobre la Guerra Civil i el franquisme. Són novel·les que denuncien i condemnen tant l'alçament militar de 1936 com la dictadura franquista però l'objectiu de les quals és analitzar el paper que té la literatura en la construcció de la memòria col·lectiva i que, d'altra banda, qüestionen el realisme com a única forma de representar el passat recent. La versemblança no és, per tant, la prioritat d'aquestes narratives que sovint fan una lectura crítica de les novel·les sobre la guerra. Liikanen (2013: 7-8), seguint Erll, es refereix a la retòrica de la memòria col·lectiva quant a articulació de les característiques formals i

63 Liikanen proposa uns models que semblen determinats per les obres que pretén analitzar, més que no pas la conceptualització d'uns modes de representació literària de la Guerra Civil i el franquisme als quals s'adscriuen les obres d'un corpus determinat.

temàtiques dels textos que influeixen en la memòria que les novel·les tematitzen. Si les característiques formals fan referència al narrador, la perspectiva narrativa, les estructures temporals, la construcció de personatges i la construcció de la trama, les temàtiques es refereixen al tipus d'esdeveniments que s'evoquen.

De la seva banda, Daniela Bister (2014: 109) proposa, davant la manca d'una definició canonitzada, el terme «literatura de la memòria»⁶⁴ per a les novel·les del seu corpus d'estudi, a partir de les diverses nocions que han desenvolupat autors com Izquierdo (2002, 2003), Luengo (2004) i Olaziregi (2008), entre d'altres. La seva definició és la suma de citacions parcials de les teoritzacions que aquests autors fan sobre les narratives de la memòria (en relació, sobretot, a la Guerra Civil espanyola). El tret principal de la definició de Bister, però, és la supeditació de la seva proposta al seu objecte principal d'estudi, que és l'escenificació de les víctimes i, d'altra banda, la classificació de les novel·les en tres literatures de la memòria dins de l'Estat Espanyol, que es corresponen amb les literatures nacionals i estan determinades per la llengua en què són escrites: la catalana, la castellana i la basca.⁶⁵ És interessant, també, la proposta de model d'anàlisi que proporciona Bister en el seu estudi i que basa en dos nivells: la diegesi de les novel·les (nivell intratextual) i la intenció general de les obres (nivell extraliterari). En el primer nivell, Bister proposa l'estudi de les figures que intervenen en l'argument; en el segon, l'estudi de la memòria com a element articulador de les novel·les a partir de l'estudi del text literari i el paratext. En referència a la intencionalitat de les obres i als treballs de la memòria, Bister proposa una classificació que comprèn obres amb una intenció reivindicativa, acusadora, curativa, historiogràfica, commemorativa o reparadora (Bister, 2014: 133-139).

És també en relació amb les novel·les sobre el passat violent de la Guerra Civil i el franquisme que Catherine Orsini-Saillet (2015) proposa dos tipus de narracions segons quin sigui l'objectiu que s'associa al record del passat: les que tenen com a objectiu el consol a través de l'eventual funció reparadora de la literatura, i les que, pel contrari, ajuden a escenificar la vigència de les ferides del passat a tombant segle XXI. En un i altre cas, els autors utilitzen els mateixos *topoi*: caïnisme, repressió, persecució,

64 Sánchez Zapatero (2010a) coincideix en la utilització de l'expressió «literatura de la memòria» que defineix com la literatura que dona cabuda als marginats i derrotats, als qui en algun moment es va fer fora del relat oficial de la història. La tesi de Sánchez Zapatero és que la literatura i el testimoni són formes subversives de resistència cultural amb la capacitat de transmetre allò que es vol ocultar o manipular i actuen per oposició a les memòries oficials.

65 Bister no fa referència a la literatura gallega, segons explicita, per qüestions d'extensió, tot i que pretén estudiar-la en treballs posteriors (Bister, 2004: 15).

oposició, exili, *guerrilla*, interrogatoris, tortura, execucions massives i judicis sumaris, entre d'altres. Orsini-Saillet (2015: 6125) adverteix del risc que aquests *topoi* es converteixin en estereotips i que proposin una memòria «petrificada», això és, una memòria que comporti la repetició del trauma i no la seva superació. Destaca, d'aquestes novel·les, la discontinuïtat de l'escriptura com a recurs privilegiat per a l'escenificació de la violència experimentada. En el seu cas, distingeix també les obres que presenten desdoblament dels plànols temporals (el de la història i el de l'enunciació) i la multiplicitat de veus com a representatives de les «novel·les de la memòria».

Ana Luengo (2004: 49-67) proposa un mètode d'anàlisi de les novel·les segons la classificació de les dimensions de la memòria col·lectiva. L'objectiu de Luengo és determinar si les obres del corpus estudiat proposen una confrontació històrica o si tracten el passat com a matèria novel·lable. Els criteris d'anàlisi són: les formes en què es transmeten els records a nivell ficcional, la legitimació de la narració, la presentació dels traumes, la funció dels personatges i la recepció de les novel·les, en el benentès que l'estudi de la recepció pot aportar informació sobre la influència de l'obra en la construcció de la memòria col·lectiva i, d'altra banda, pot explicar de quina manera «*las fuentes ficticias se experiment[a]n y se interpret[a]n como si reflejasen la realidad al pie de la letra y sin intención aparente*» (Luengo extreu la citació de Welzer, Moller i Tschuggnall, 2002: 133). Cal aclarir que el corpus que estudia Luengo està format per obres escrites per autors que no han viscut la guerra i, per tant, en cap cas es tracta de novel·les testimonials.

Per acabar amb aquest recorregut per alguns dels models d'anàlisi i classificació proposats per autores vinculades bé a la teorització sobre la memòria, bé a l'estudi d'obres de la Guerra Civil espanyola, recorrem a Christina Dupláa (2000), que fa una anàlisi de la producció cultural i literària a l'entorn del tema de la Guerra Civil en el seu estudi sobre l'obra de Josefina R. Aldecoa. L'autora parla de «l'escriptura de resistència» que identifica com la narrativa espanyola apareguda a mitjans de la dècada dels setanta, principalment escrita per dones, i que es caracteritza per un doble valor subversiu. D'una banda, qüestiona estèticament la divisió tradicional dels gèneres literaris a causa de la hibridesa discursiva; de l'altra, en l'àmbit ideològic, destaca el contingut polític de les obres i la necessitat d'una anàlisi des de la història política. Dupláa (2000: 65-66) proposa una lectura d'aquests textos de la resistència que incorpori el marc teòric del gènere testimonial ja que, segons interpreta, és el marc que permet analitzar les

autobiografies d'escriptores de ficció ja canòniques. Tot i així, destaca la dificultat de l'estudi d'autores amb veus marginals des d'aquesta perspectiva i proposa, per a l'anàlisi de l'escriptura de resistència, un enfocament interdisciplinari que inclogui la teoria i la crítica literàries, la memòria i la història política. Identifica, així mateix, les característiques formals i de contingut d'aquesta escriptura: en primer lloc, l'escriptura de resistència és un *lieu de mémoire* en què es troben la història i la memòria;⁶⁶ en segon lloc, qualsevol acte de memòria qüestiona la fiabilitat del relat, i aquesta circumstància obliga a reconèixer l'existència d'una «memòria creadora»; en tercer lloc, els textos literaris (re)construeixen la memòria col·lectiva després de processos violents; en quart lloc, molts d'aquests textos són recopilacions de testimonis autobiogràfics que s'incorporen al relat literari a través de la transmissió oral; en cinquè lloc, els títols dels llibres solen ser bàsicament descriptius; en sisè lloc, els pròlegs o presentacions es converteixen en «artefactes culturals» amb una clara intenció didàctica; en setè lloc, la veracitat del text es basa en la intertextualitat de les dades documentals; en vuitè lloc, la veu testimonial no crea la memòria del passat conscientment, sinó que es construeix a través del record des del present; en novè lloc, el valor polític del text literari es basa en el projecte col·lectiu de la narració, que passa de tenir un valor determinat per a l'individu a convertir-se en un valor per a la col·lectivitat; i, en darrer lloc, aquests textos vinculen la justícia, i no pas la venjança, amb la memòria. Duplaa basa la seva anàlisi de l'obra d'Aldecoa en la funció creadora de memòria col·lectiva a partir de les teoritzacions sobre la memòria d'Halbwachs i Nora, principalment. La seva proposta metodològica d'anàlisi literària, per tant, té en compte els aspectes teòrics a l'entorn de la memòria des de diferents disciplines.

En els darrers dos punts, hem fet referència a les formes i funcions que adopta la ficció en les narratives de la memòria i alguns dels models de classificació i anàlisi d'obres que s'han proposat des dels estudis literaris. Com ja hem comentat anteriorment, la nostra voluntat no és la d'establir un mecanisme metodològic que vinculi les obres del corpus d'aquesta tesi a alguns dels models existents (exposats en aquest treball o no), denominacions o formulacions que s'han teoritzat a l'entorn de les novel·les que literaturitzen el passat de la Guerra Civil espanyola, el franquisme i la Transició, sinó

66 Ana Luengo (2004: 36) ho formula de la mateixa manera: el text literari és un *lieu de mémoire* amb què les comunitats commemoren el seu passat. Segons Luengo, s'escau, per a l'anàlisi literària, l'especificació prèvia del tipus d'objecte semiòtic que és el text literari.

establir un model propi d'anàlisi que tingui en compte les particularitats de les obres del Pallars i posi de rellevància la funció d'aquestes obres com a constitutives de la memòria cultural del territori i com a representació simbòlica d'una realitat reconstruïda a través de l'acte de recordació.

2.2. La narrativa sobre la Guerra Civil espanyola, el franquisme i la Transició

Per a concloure el capítol sobre la representació literària de la memòria, ens centrarem ara en la narrativa sobre la Guerra civil espanyola amb la voluntat de consignar de quina manera s'han concretat les molt diverses propostes literàries a l'entorn del conflicte bèl·lic, el franquisme i la Transició. Ens cal, però, argüir unes consideracions prèvies que evitin la confusió a què ens abocaria la dispersió dels nostre interès acadèmic. Partim del fet inequívoc que hi ha diversos enfocaments teòrics que ens permetrien una anàlisi de les obres literàries a l'entorn de la Guerra Civil i, també, una profusió d'estudis que fan innecessària la nostra intervenció en aquest àmbit. Però és sobretot la coherència entre el nostre objecte d'estudi i el desenvolupament del mateix la que ens impedeix dedicar-nos profusament a la investigació sobre la representació literària de la guerra en la literatura. De la mateixa manera que anteriorment hem contextualitzat històricament els esdeveniments constitutius de la memòria cultural, en aquest punt pretenem oferir una visió de conjunt – i necessàriament supèrflua – de la producció literària d'aquesta mateixa memòria. Ho fem acotant els marges en què s'inscriu l'estudi: no farem referència a la literatura en el seu sentit més ampli, sinó exclusivament a la narrativa; en segon lloc, delimitarem el corpus a les novel·les de les literatures ibèriques, per tant, desatenent les que s'han escrit en altres sistemes literaris. D'altra banda, el nostre interès és oferir una panoràmica de la producció novel·lística a l'entorn de la guerra i les seves conseqüències atenent les motivacions de la seva creació i l'evolució en la producció des dels anys de la contesa bèl·lica fins a tombant segle XXI. En cap cas la pretensió és la de catalogar un seguit d'obres ni fer-ne una anàlisi. Si en el punt anterior hem atès les formes en què la memòria s'inscriu en la literatura a través de la ficció en el que hem anomenat «narratives de la memòria», aquest punt ens permetrà desenvolupar un marc que posteriorment ens ajudarà a situar les obres pallareses de

Barbal en les narracions que ficcionalitzen la memòria de la guerra a través de representacions simbòliques.

En les darreres dècades, han proliferat els estudis sobre la representació literària de la Guerra Civil espanyola o la recuperació de la memòria de la guerra en la ficció narrativa. Sembla fora de tot dubte que l'auge de l'interès per la recuperació de la memòria (i les implicacions a nivell polític, social i cultural que hem assenyalat en el primer punt d'aquest capítol) ha anat acompanyat d'una veritable eclosió de creacions artístiques sobre la Guerra Civil, principalment la novel·la i el cinema que, d'altra banda, han establert diàleg amb altres discursos com la historiografia, el periodisme o el debat polític (Hansen i Cruz Suárez, 2012: 23). Alguns d'aquests estudis proposen classificacions de les novel·les en virtut de criteris molt diversos entre els quals la trama, el context històric del relat, el gènere o subgènere, el moment de l'escriptura o publicació, la generació a la que pertany l'autor, la llengua en què la novel·la ha estat escrita, la visió del conflicte, el plantejament argumental, l'estructura narrativa, el posicionament ideològic, aspectes narratològics, etc.

Dues de les obres documentals pioneres en aquest àmbit són les dels crítics José Luis Ponce de León i Maryse Bertrand de Muñoz que, malgrat el temps transcorregut, continuen sent obres de referència, sobretot pel que fa a la literatura de la guerra fins als anys vuitanta. Ponce de León va publicar el 1971 la investigació a l'entorn de la producció novel·lística sobre la Guerra Civil, *La novela española de la guerra civil (1936-1939)* i Bertrand de Muñoz va publicar el treball documental i bibliogràfic *La Guerra Civil española en la novela. Bibliografía comentada* en tres volums el 1982. Bertrand de Muñoz divideix la producció d'aquesta narrativa en sis períodes: els tres anys del conflicte, en què s'escriuen tot just cinquanta novel·les; la immediata postguerra, caracteritzada en l'àmbit literari per textos reivindicatius dels exiliats; la dècada dels anys cinquanta i principis dels seixanta, en què apareixen les novel·les adscrites al realisme social; l'etapa que comença a partir de 1966 amb la promulgació de la Llei de Premsa i s'allarga fins a 1975, amb una literatura menys condicionada per la censura; els primers anys de la democràcia, amb novel·les que reivindiquen l'opció política dels republicans i, en darrer lloc, la dècada dels vuitanta, quan la guerra és ja un record llunyà. Christina Dupláa (2000: 61) afegeix a aquests períodes el de la dècada dels noranta, en què predominen, segons l'autora, textos autoreferencials memorialístics i autobiogràfics que anuncien «*el final de la memoria colectiva de la guerra civil*

española». Bertrand de Muñoz classifica les obres segons la nacionalitat de l'autor, l'any de publicació, la regió en què es desenvolupa la trama, el grup social al que pertanyen els personatges i la tècnica narrativa de la novel·la. Uns altres criteris de classificació que utilitza tenen a veure amb la «proximitat» temporal al conflicte bèl·lic. Així, proposa els epígrafs «guerra presentida», «guerra viscuda», «guerra recordada» i «guerra referida», classificació que s'ajusta al criteri generacional que veurem més endavant.

De la seva banda, Ponce de León analitza les obres dels escriptors a qui anomena «escriptors testimonis», els qui expliquen en les novel·les la seva experiència personal de la guerra. L'any 1990, Janet Pérez i Wendell Aycock s'encarreguen de l'edició del volum *The Spanish Civil War in Literature*, amb la particularitat que incorporen, com a innovació, dos articles que tracten el tema de la guerra des de la perspectiva femenina: l'article de Joseph Schraibman «Two Spaniards Civil War Novels: A Woman's Perspective», que analitza *Primera memoria* (1960) d'Ana María Matute i *El barranco* (1959) de Nivaria Tejera, i el de la mateixa Janet Pérez, «Behind the Lines: The Spanish Civil War and Women Writers», en què l'autora llista les escriptores de diferents generacions que han escrit sobre la guerra. El 1995 apareix l'obra de Martin K. Herzberger, *Narrating the past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*, on l'autor analitza les novel·les sobre la guerra escrites entre els anys quaranta i els noranta. La singularitat de l'estudi de Herzberger és que contraposa les novel·les que evoquen el passat a través del record subjectiu dels protagonistes a la historiografia franquista, d'una banda, i a les novel·les representatives del realisme social, de l'altra.

Com assenyala Sara Santamaría (2013: 39), però, tot i l'increment d'estudis sobre les novel·les de la Guerra Civil – sobretot a partir de mitjan dècada dels noranta i fins a la primera dècada del XXI – des de l'àmbit de la història cultural no s'ha prestat massa atenció als discursos literaris relacionats amb l'explosió de l'interès per la memòria. No ha estat així, però, en l'àmbit de l'hispanisme i els estudis culturals, des dels que s'han realitzat diversos treballs a l'entorn de la representació literària (i també cinematogràfica) de la guerra.⁶⁷ Santamaría n'enumera un bon nombre, entre les que destaquem:⁶⁸ Helen Graham i Jo Labanyi (1995), *Spanish Cultural Studies: an*

67 Ens centrem aquí exclusivament en els estudis crítics sobre la representació literària de la Guerra Civil espanyola.

68 La tria que en fem és completament subjectiva, no justificada per cap altra consideració que el coneixement que tenim d'unes obres concretes.

Introduction: the Struggle for Modernity i també l'obra d'aquesta última *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice* publicada el 2002; Joan Ramon Resina i Ulrich Winter, *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978- 2004)*, del 2005 i també, d'Ulrich Winter, la compilació d'articles de 2006 *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales* i, d'Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, publicada el 2006. Afegirem una llarga llista d'articles i publicacions de congressos especialitzats entre els que assenyalarem, de José-Carlos Mainer, «Para un mapa de lecturas sobre la guerra civil», publicat a l'obra col·lectiva coordinada per Santos Juliá *Memoria de la Guerra y del franquismo*, del 2006; l'article de Mechthild Albert, «Oralidad y memoria en la novel·la memorialística» publicat el 2006 a *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, editat per Ulrich Winter i, de la mateixa autora, «La Guerra Civil y el franquismo en la novel·la desde 1975», de 1999; els articles apareguts a *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novel·la española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)* en edició de Hans Lauge Hansen i Juan Carlos Cruz Suárez, de 2012, especialment els compresos en la primera part del llibre titulada «Formas narrativas de la memoria histórica en el nuevo milenio», d'autors com Elina Liikanen, Sara Santamaría Colmenero, José Martínez Rubio o el mateix Hans Lauge Hansen; l'estudi de Sebastiaan Faber «La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (200-2007)» de 2010 i d'altres que, per no allargar més un llistat que només ha de tenir una funció representativa, hem citat i citarem al llarg de la nostra investigació.

Mereixen també atenció les monografies d'Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, de 2004, que estudia la novel·la de la Guerra Civil de 1991 a 2001 com a agent constructor de la memòria cultural i *La guerra civil española en la novela actual: silencio y diálogo entre generaciones*, de María Corredera, que analitza la narrativa entre 1999 i 2003, publicada el 2010, ambdues obres sorgides de sengles tesis doctorals. També és en tesis doctorals que autores com Sara Santamaría (2013), Adriana Virginia Bonatto (2014), Daniela Bister (2014) o Elina Liikanen (2015) tracten diferents aspectes de la literaturització de la Guerra Civil espanyola en relació amb la memòria.

2.2.1. Les generacions literàries dels «testimonis» i els «fills de la guerra»

Un aspecte en el que coincideixen tots els autors és el canvi en les formes narratives que es dona amb el canvi generacional.⁶⁹ La ja clàssica distinció entre els «testimonis», els «fills de la guerra» i els «nets de la guerra» proporciona una classificació natural dels autors, les obres, els temes i, en bona mesura, les formes narratives de la producció literària de cada època i generació. Seguim Concepción Grande-González (1993: 49) per qualificar succintament la producció literària de cadascuna de les èpoques històriques viscudes pels testimonis, els fills o els nets de la guerra: si durant el conflicte els autors «*pierde[n] el distanciamiento entre lo estético y lo ideológico, convirtiéndose las obras en simples piezas de propaganda política la mayoría de las veces*», és a la dècada dels anys 40 que comencen a percebre's els primers símptomes renovadors en la novel·la de la guerra, dominada pel discurs historiogràfic imposat pel franquisme que havia de respondre a la propaganda mitjançant novel·les que exaltaven la guerra i, alhora, menystenien els vençuts. Durant els anys cinquanta, la guerra pot analitzar-se amb una certa distància respecte la contesa bèl·lica i es comencen a escriure novel·les que intenten interpretar-la. Grande-González (1993: 67) es remet a la divisió dels escriptors d'aquesta època que fa Gonzalo Sobejano entre els qui fan document patriòtic (com José María Gironella amb la seva trilogia formada per les novel·les *Los cipreses creen en Dios* (1957), *Un millón de muertos* (1961) i *Ha estallado la paz* de 1966) i els que fan testimoni crític (com Carmen Laforet amb *Nada* de 1944, Ana María Matute amb *Primera memoria* de 1959, Juan Goytisolo amb *Señas de identidad* de 1966 i Juan Benet amb *Volverás a Región* de 1967).

D'altra banda, en els últims anys seixanta, amb la censura ja força suavitzada, apareixen novel·les que parlen de la guerra des de la perspectiva dels vençuts (l'exponent més reconegut és Camilo José Cela). Conviuen, en aquests anys, obres narratives que Blanco Aguinaga (1995: 258-259) titlla, seguint Juan Benet, de «sociologistes» o «historicistes», en referència a autors com Juan Marsé i Manuel Vázquez Montalbán, per exemple. També es refereix a aquests dos autors – i hi afegeix Eduardo Mendoza –

69 La digressió que encetem en referència a les formes narratives i les obres literàries que ficcionalitzen la Guerra Civil espanyola, el franquisme i la Transició, es basa en els diversos estudis que citem convenientment i en els que en cap cas no es fa una anàlisi de la literatura catalana ni es tenen en compte les novel·les de cap època escrites en català. És per aquesta raó que desenvoluparem el tema de la literatura de la guerra en el sistema català en un apartat específic.

José María Izquierdo (2001), qui els identifica com a autors d'una literatura reivindicadora de la memòria a través de la ironia des de l'oposició als vencedors de la Guerra Civil no per adscripció política, sinó emotiva i intel·lectual. Mainer (2006: 144) assenyala la dècada compresa entre 1965 i 1975 com la que «esborra» el franquisme com a realitat cultural, en referència al desplaçament de l'interès dels escriptors cap al conflicte bèl·lic que continuarà un cop instaurada la democràcia i un cop mort el dictador.

El decenni dels vuitanta consolida una generació d'escriptors que no han viscut la guerra, els anomenats «fills de la guerra», que van néixer durant el conflicte o durant la primera postguerra. En aquesta època, en les representacions artístiques s'imposa la llunyania del conflicte, segons Mainer (2006: 148). L'autor assenyala algunes de les novel·les més representatives d'aquest període com, per exemple, *Rescoldos de la España negra* (1984) de Daniel Sueiro, publicada a Mèxic (no es va publicar mai a Espanya); *Días de llamas* (1979) de José María Pérez Prats; *Largo noviembre de Madrid* (1980) de Juan Eduardo Zúñiga; *El desfile de la victoria* (1976) de Fernando Díaz-Plaja; *Un día volveré* (1982) de Juan Marsé; *Mazurca para dos muertos* (1983) de Camilo José Cela o *Los niños de la guerra* (1984) de Josefina R. Aldecoa. Aquestes novel·les, agrupades sota l'epígraf «novel·les de la democràcia», però, no representen en cap cas una renovació de la narrativa, com semblaria indicat donades les noves circumstàncies en relació amb la liquidació de la dictadura i, per tant, de la censura. Com indica Mainer (1988), la denominació és més política que literària, ja que el canvi en les formes narratives va ser més aviat progressiu.⁷⁰ Grande-González (1993: 89) parla d'una era inaugural de llibertat d'expressió que no representa, però, una era de renovació en la narrativa. Com assenyalen diversos autors (Monleón, 1995; Villanueva, 1987), el canvi més substancial de la narrativa espanyola contemporània es produeix curiosament anys abans, durant la dictadura, amb la publicació, el 1962, de la novel·la *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, considerada com un element clau en l'evolució de la literatura espanyola del segle XX.⁷¹ Els valors que es destaquen de la

70 Soldevilla Durante (1988) assenyala que el canvi en les formes i els temes literaris no pot ser brusca, sinó que ha de donar-se a partir d'una transició o transformació gradual, de la mateixa manera que es produeixen els canvis polítics.

71 Com cita Becerra Mayor (2015: 56-57), per a Gonzalo Navajas (1987), *Tiempo de silencio* és la novel·la que inicia l'estètica postmoderna a Espanya. El corpus postmodern de Navajas inclou novel·les de Juan i Luis Goytisolo, Juan Benet, Esther Tusquets, Gonzalo Torrente i Carmen Martín Gaité. El mateix Navajas (1996: 22) indica que la postmodernitat espanyola se supera als anys noranta amb el que ell anomena *neomodernidad*, el moviment que reconsidera els principis de la postmodernitat i els obre a nous modes estètics i axiològics. El gran encert teòric de Navajas, segons

novel·la són, principalment, l'estructura i tècniques narratives, que incorporen monòlegs interiors, descripcions, digressions i diverses perspectives narratives; l'estil, allunyat del realisme social dominant en aquell moment; la sintaxi, clarament deutora de la sintaxi llatina i amb una estructura complexa; el lèxic culte i les nombroses referències culturals de la literatura espanyola i clàssica o de la filosofia. També Monleón (1995: 11) considera la novel·la de Martín-Santos com «*un hito fundamental a la hora de medir las tendencias estéticas que dominaron durante el franquismo*», l'obra que aconsegueix superar el realisme i obrir-se a l'experimentació.

Aquesta tendència vinculada a la «modernitat cultural» troba detractors entre els crítics culturals marxistes, que acusen les obres experimentals de provocar una fractura entre l'art i la societat (Blanco Aguinaga, 2007). Així, algunes d'aquestes obres que reaccionen contra el realisme social van ser criticades per les connotacions conservadores que se'ls atribuïen. Malgrat això, algunes de les tècniques i trets d'aquestes novel·les són incorporats en les noves creacions literàries, de manera que Ulrich Winter (2007) destaca la metaficció historiogràfica⁷² com a tret característic d'unes novel·les que analitzen qüestions ontològiques i ideològiques sobre la recuperació del passat en el marc dels escriptors «fills de la guerra». Es refereix Winter a novel·les com *La muchacha de las bragas de oro* (1978) de Juan Marsé, *El pianista* (1985) de Manuel Vázquez Montalbán i *Beatus ille* (1986) i *El jinete polaco* (1991) d'Antonio Muñoz Molina.⁷³ De la seva banda, Joan Oleza (1996) posa de relleu el compromís moral i polític de les novel·les d'aquests autors, compromís també present a Almudena Grandes, Rafael Chirbes i Julio Llamazares, per posar-ne alguns exemples. Segons Oleza, aquests autors pretenen representar l'experiència de «*lo real-otro*» i apropar la novel·la a la realitat restituint la mimesi de la tradició realista.

Diversos autors, entre els quals Mainer (2006: 152), destaquen *Beatus ille* com l'obra que inaugura un nou model de novel·la de guerra: la novel·la com a conquesta personal del seu propi tema. També és la novel·la de Muñoz Molina la que es considera una de

Becerra Mayor, és distingir els autors del postfranquisme dels qui escriuen a finals del segle XX i tombant el segle XXI, sense atribuir-los els mateixos trets estètics ni ideològics. En aquest grup dels «neomoderns», Navajas hi inclou Antonio Muñoz Molina, Soledad Puértolas i Adelaida García Morales; en el cinema, Pedro Almodóvar.

72 Segueix aquí Winter la concepció de «metaficció historiogràfica» de Linda Hutcheon (1988) segons la qual el terme fa referència a les novel·les que experimenten els modes de coneixement del passat i que, per tant, refusen la visió segons la qual només la història té una pretensió de veritat. Hutcheon fa referència a la novel·la històrica postmoderna que posa en qüestió els límits del llenguatge i les fronteres entre la realitat i la ficció.

73 Hi afegiríem *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité.

les primeres obres narratives sobre la Guerra Civil escrites i publicades en democràcia,⁷⁴ obres en què la guerra interessa en la mesura que esdevé eix vertebrador de l'experiència vivencial dels personatges i en què el procés de reconstrucció del passat en determina l'estructura (Albert, 1999: 45). L'obra de Julio Llamazares *Luna de lobos* (1985) i *Corazón tan blanco* (1992) de Javier Marías conformen, amb l'obra de Muñoz Molina, el nucli de novel·les protagonitzades per personatges desidealitzats en situacions quotidianes. Els autors busquen reconstruir justament aquests aspectes quotidians de personatges que recuperen la memòria dels marginats (els maquis en el cas de *Luna de lobos*), la memòria dels altres a través d'una indagació sobre el passat (en el cas de *Beatus ille*), o bé que ficcionalitzen aquesta recuperació memorística a través de l'al·legoria (en el cas de *Corazón tan blanco*). Bonatto (2014: 62-63) fa referència també al que la crítica ha anomenat «la novel·la del desencant» que, precisament, denuncia l'apatia i l'acomodació del joves d'esquerres dels anys seixanta al sistema. Són, a tall d'exemple, les novel·les de Manuel Vázquez Montalbán i de Rafael Chirbes.

Arribem així a la dècada dels anys noranta, identificada com l'època en què, juntament amb l'auge de l'interès per la memòria de la guerra i el franquisme en l'àmbit social i polític, es produeix un augment inusitat de la literatura sobre el període bèl·lic i la repressió o, en altres paraules, un increment de la publicació d'obres literàries amb presència de la Guerra Civil i el franquisme. El fenomen conegut com a «boom de la memòria» o «explosió de la memòria» es manifesta en l'acció reivindicativa, política, educativa, cultural i també literària.

2.2.2. La generació literària dels «nets de la guerra»

La producció literària sobre la Guerra Civil i el franquisme, o bé sobre les tensions socials que se'n deriven durant la Transició, és, com s'ha vist, molt àmplia, sobretot a partir de la dècada dels anys vuitanta. L'anomenada «explosió de la memòria» es dona en l'actual context teòric de les humanitats. El canvi referencial que es produeix després

74 Malgrat la qualitat literària i l'èxit de crítica de *Beatus ille*, però, hem d'assenyalar que *Luna de lobos*, de Julio Llamazares, es publicà un any abans que la primera novel·la de Muñoz Molina. Probablement per allunyar-se de la reflexió sobre la pròpia escriptura, o potser per no compartir amb *Beatus ille* les característiques de la «nova novel·la de la Guerra Civil» que presenta una estructura aleshores nova a partir d'una investigació sobre el passat traumàtic, *Luna de lobos* no ha obtingut la mateixa atenció editorial i crítica que la novel·la de Muñoz Molina.

de l'Holocaust comporta també un canvi de paradigma en la narratives historiogràfiques i literàries: l'interès se centra en el protagonisme de les víctimes o, en tot cas, en les històries, o «microhistòries»,⁷⁵ silenciades durant dècades. Com assenyala Olaziregi (2009: 1030), el qüestionament del relat historiogràfic comporta la confirmació que la ficció pot ser el dispositiu cultural escaient per a trencar els discursos disciplinaris de la historiografia clàssica, de manera que les formes fictionals s'erigeixen en les estratègies que possibiliten l'anàlisi de la realitat històrica. Diversos crítics s'han interessat, com hem vist, en la producció literària sobre la Guerra Civil espanyola, i alguns, com recull Faber (2008: 78), xifren la literatura de la guerra en una franja entre les 500 i les 20.000 obres. Bertrand de Muñoz (1986) documenta un corpus de cent-seixanta novel·les sobre la guerra entre 1975 i 1986, comptant les que es van escriure a Espanya durant la dictadura, les que es van escriure anteriorment a l'estranger i les que, amb aquesta mateixa condició, van ser reeditades a Espanya després de la mort del dictador. Cal tenir en compte, però, que Bertrand no inclou les novel·les que no s'havien escrit en castellà, com les catalanes, gallegues o basques, ni les autobiografies o obres testimonials, per considerar que no pertanyien a l'àmbit de la ficció. Bertrand (1998) comptabilitza al voltant de cinquanta novel·les que es refereixen parcialment o total a la guerra publicades entre 1990 i 1998. Més recentment, David Becerra (2015) ens proporciona altres dades, com el nombre de títols de temàtica *guerracivilista* publicats entre 1989 i 2011, que ascendeix a 181 segons el corpus⁷⁶ que analitza a *La guerra civil como moda literaria*, o bé les 3.597 referències bibliogràfiques (entre llibres i articles de revistes) sobre la contesa que registren María del Rosario Ruiz Franco i Sergio Riesco Roche i que el mateix Becerra consigna (Becerra, 2015: 32). Malgrat el ball de xifres que hi pugui haver entre un o altre autor, el que és clar és que des del mateix moment de la guerra, la literatura s'ha interessat pel conflicte com a tema literari, tot i que cal advertir que, del conjunt de novel·les en què la guerra o el franquisme apareixen, unes tematitzen el que ocorre al front, d'altres la vida a la rereguarda, d'altres utilitzen els esdeveniments històrics com a teló de fons de la narració i d'altres relaten la seva influència en les generacions posteriors.

75 Aquest és el terme que utilitza, entre d'altres, Carlo Ginzburg (1992).

76 Els criteris que utilitza Becerra per a la selecció del corpus són: la cronologia limitada al període 1989-2011; la llengua i la nacionalitat, que restringeix a les obres escrites per autors espanyols en llengua castellana; el gènere literari, que restringeix a la novel·la; la interpretació de la Guerra Civil en un sentit ampli, per tant, més enllà de la contesa bèl·lica de 1936-1939 sinó també les que es refereixen als anys de la República i als anys posteriors a la finalització de la guerra.

Entre la dècada dels vuitanta i la dels noranta apareix el que alguns autors han anomenat una «nova narrativa espanyola» que es defineix per la posició dels autors respecte al passat (Navajas, 1993: 105). Aquest aspecte és possiblement el més transcendent de la narrativa de la memòria de la guerra de l'última dècada del segle XX i la primera del segle XXI. Els «nets de la guerra» no han viscut el conflicte però, des de la distància temporal, manifesten interès pel passat i narren en moltes ocasions la guerra, postguerra i dictadura viscudes pels seus familiars, avis i pares principalment. Ho fan, segons Julià (2003: 23), posant més atenció a les conseqüències de la guerra que no pas a les causes ideològiques o polítiques del conflicte i reivindiquen l'accés a la veritat, el dret a saber i a entendre com l'experiència de la repressió va alterar significativament la vida dels qui la van patir. És aquesta una generació que arriba a l'edat adulta durant la Transició i, per tant, la manca de records personals sobre la dictadura els fa concebre el passat de manera molt diferent als seus predecessors. Justament, la desaparició dels testimonis directes provoca la necessitat de conservar i transmetre'n la memòria. La que Mainer (2006: 157) identifica com a «nova novel·la de la Guerra Civil» es defineix com la que pretén escenificar la relació «*con el legado del pasado violento español que es más activamente indagadora, más abiertamente personal y más conscientemente ética que en ningún momento anterior desde el final de la dictadura*» (Faber, 2011: 102). L'obra d'aquests autors, però, conviu amb la publicació d'obres d'escriptors més grans, pertanyents a la generació literària anterior, que molt habitualment presenten obres de trets autobiogràfics i de caràcter referencial personal. Són autors que ja havien escrit i publicat anteriorment novel·les amb contingut autobiogràfic, com Josefina R. Aldecoa o Juan Ignacio Ferreras, que conviuen amb les novel·les que reflexionen sobre la memòria col·lectiva de la guerra i el franquisme, com les d'Antonio Muñoz Molina, Rafael Chirbes o Javier Marías, per posar-ne alguns exemples.

Un tercer subgènere de la literatura de guerra dels anys noranta, com assenyala Bertrand (1998: 500), són les biografies novel·lades, és a dir, les que narren fets reals amb la intervenció de la ficció, entre les que destaca la paradigmàtica *Autobiografía del general Franco* (1992) de Manuel Vázquez Montalbán. Per acabar aquesta enumeració succinta del tipus de narrativa de la dècada de 1990, ens referirem – seguint Bertrand – a les novel·les que presenten un relat ficcional des de la postguerra, sovint amb protagonistes que són personatges subalterns: nens, adolescents, dones o homes empresonats o exiliats (obres convertides en novel·les d'iniciació o creixement): *Madrid*

1940. *Memorias de un joven fascista* (1993) i *Capital del dolor* (1996) de Francisco Umbral, *Tu nombre envenena mis sueños* (1992) de Joaquín Leguina i *La hija del Canibal* (1997) de Rosa Montero.

José Martínez Rubio (2012) estudia dinou novel·les escrites entre 1975 i 2010 en què el procés vertebrador de l'acció és una investigació sobre el passat. Martínez Rubio, que titula amb encert el seu treball «Investigaciones de la memoria. El olvido como crimen», presenta un gràfic il·lustratiu de l'augment d'aquest tipus de novel·les a partir de l'any 2000 i proposa tres motius que justificarien l'interès per la novel·la d'investigació en relació amb la guerra i la dictadura a partir de mitjan dècada dels noranta: el *boom* de la novel·la negra a finals del segle XX; el gust creixent per les narracions de no-ficció i la publicació, el 2001, de la novel·la que podríem considerar la pedra de toc de la narrativa de la Guerra Civil i la memòria al segle XXI, sobretot per l'èxit editorial que ha significat:⁷⁷ *Soldados de Salamina* de Javier Cercas que, amb l'antecedent de *Beatus ille*, sembla inaugurar la novel·la que reconstrueix el passat des del present amb una acció que té lloc sempre en dos nivells temporals. En serien exemples, a banda de l'obra de Cercas, *Los rojos de ultramar* (2004) de Jordi Soler, *Mala gente que camina* (2006) de Benjamín Prado o *El corazón helado* (2007) d'Almudena Grandes. De les dinou novel·les analitzades per Martínez Rubio, 14 s'ambienten en la Guerra Civil o la dictadura: *Beatus Ille*, Antonio Muñoz Molina, 1986; *Galíndez*, Manuel Vázquez Montalbán, 1991; *Soldados de Salamina*, Javier Cercas, 2001; *La meitat de l'ànima*, Carme Riera, 2004; *El vano ayer*, Isaac Rosa, 2004; *Enterrar a los muertos*, Ignacio Martínez de Pisón, 2005; *Mala gente que camina*, Benjamín Prado, 2006; *Cita a Sarajevo*, Francesc Bayarri, 2006; *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, Isaac Rosa, 2007; *La fiesta del oso*, Jordi Soler, 2009; *Tiempo de memoria*, Carlos Fonseca, 2009; *El bes de l'aigua*, Elvira Cambrils, 2010; *New York-Bilbao-New York*, Kirmen Uribe, 2010 i *Antes de decirte adiós*, Guillermo Galván, 2010. Aquestes novel·les presenten habitualment una estructura narrativa al voltant d'un enigma o secret relacionat amb la guerra o la dictadura i un personatge que, bé per motius ètics o de filiació, decideix investigar-lo. Així, es presenten els processos de documentació, la cerca de testimonis, la interpretació del material i, finalment, la

77 En els estudis recents sobre la novel·la de la guerra del segle XXI, *Soldados de Salamina* és considerada com el model de novel·la autoficcional en la concepció de l'autoficció que proposa Manuel Alberca. L'obra de Cercas és recurrent en les citacions d'estudis i assajos sobre la narrativa de la memòria i és objecte d'anàlisis àmplies en monografies i tesis doctorals. A banda, la història va ser duta al cinema amb molt èxit per David Trueba, de manera que Cercas va convertir-se en un dels joves escriptors espanyols amb més popularitat (Corredera, 2010: 10).

reconstrucció del relat del passat. Sovint, aquesta recerca és alhora la recerca de la identitat o les arrels del protagonista.

Les novel·les que inauguren el segle XXI, però, són objecte d'anàlisis diverses, algunes de les quals les consideren responsables d'una falsa «*retórica de la restitución*» i productes d'una «*excessiva secreción sentimental*» en paraules de Mainer (2006: 156). Probablement, els crítics més controvertits han estat Isaac Rosa i David Becerra Mayor. El primer, amb la seva obra *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* i el segon amb l'estudi *La Guerra Civil como moda literaria*, contribueixen a consolidar la idea que el nombre d'obres publicades sobre el tema no comporta una anàlisi profunda de la història que serveixi per entendre ni interpretar el passat. Els autors denuncien que, habitualment, aquestes novel·les només utilitzen la Guerra Civil com a teló de fons, com un escenari històric que des de la posició del nou segle és atractiu, sobretot per a la indústria editorial. També en destaquen la reproducció de la versió franquista de la guerra (en molts casos, inconscient), la justificació d'una Transició que no aconseguí restituir la dignitat de les víctimes i els plantejaments que despolititzen i desideologitzen la guerra. En paraules de Rosa al pròleg de l'obra de Becerra Mayor (2015: 12): «*Novelas históricas deshistorizadas [...] Novelas que nos mueven a la reconciliación y delimitan una memoria de corto alcance, sin reparación ni justicia*». La tesi de Becerra Mayor és que la Guerra Civil constitueix una moda literària a la que se sumen autors que mai abans havien mostrat un interès determinat pel conflicte i que presenten, sovint, històries on la guerra és només un teló de fons interessat, completament intercanviable per altres contextos històrics sense que això signifiqui alterar en cap manera la trama. Són obres que reconstrueixen la història de manera complaent i que «*[vacían] de significado los significantes del pasado*» (Becerra Mayor, 2015: 12). Segons l'autor, la reconstrucció del passat que ens proposen aquestes novel·les reforcen la concepció ortodoxa i lineal de la història i eviten qüestionar el present des del que són escrites, en un exercici que pretén evitar la ruptura del *continuum* històric del que parlava Benjamin (Becerra Mayor, 2015: 38-39).

També en parla Gómez López-Quñones (2011: 5) que alerta dels perills d'una narrativa (no exclusivament literària) que construeix un imaginari sobre la guerra «*conceptualmente pobre, políticamente limitado y estéticamente un tanto manipulador*». Mainer (2006), Luengo (2005), Winter (2006), Gracia (2000) o Jünke (2006) estudien aspectes com la mitificació dels personatges del passat en aquestes novel·les, la seva

transposició a contextos actuals i la identificació que proposen amb els lectors. Jünke fa una anàlisi de *Soldados de Salamina* i d'*O lapis do carpinteiro*⁷⁸ (1998) de Manuel Rivas, apareguda primerament en galleg i traduïda al castellà el 1998 i al català el 1999. L'autora troba processos d'instrumentalització de la història en funció d'interessos estètics, de manera que l'acció de narrar es converteix en un dels temes centrals de la novel·la (Bonatto, 2014: 68). S'hi refereix també Becerra Mayor quan descriu les novel·les en què la mirada al passat es produeix a partir d'un fet fortuït, no de manera conscient amb la voluntat de reparar el present, com les ja esmentades de Muñoz Molina, Benjamín Prado i *Dime quién soy* (2010) de Julia Navarro. En aquestes tres novel·les, apunta Becerra Mayor, el descobriment d'un fet o text obscur sobre la guerra és l'excusa per a què els protagonistes, normalment en estat de frustració (tot i que no s'hi indiqui, a les novel·les, que aquesta frustració és causada per les deficiències de la societat capitalista en què el personatge viu), es reconcilien amb la seva pròpia incapacitat creativa. Són personatges que, en primera instància, es mostren completament indiferents respecte la memòria i la Guerra Civil, fins que descobreixen que aquest tema els pot servir instrumentalment per superar el seu individual estat de bloqueig creatiu. «*La memoria no repara el presente, solamente sus frustraciones individuales*», critica Becerra Mayor (2015: 67).

Tot i que no puguem al·ludir exclusivament a valors morals o ètics per explicar aquesta proliferació de la novel·la sobre la guerra en les darreres dues dècades, aquest sembla ser un dels motius principals que assenyalen els autors. Sebastiaan Faber (2011) escull cinc novel·les per justificar la seva teoria sobre el caràcter de filiació de la nova novel·la de la Guerra Civil: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, *Tu rostro mañana* (2002) de Javier Marías, *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, *Enterrar a los muertos* (2005) d'Ignacio Martínez de Pisón i *El corazón helado* d'Almudena Grandes. En totes aquestes obres hi és subjacent l'obligació moral d'investigar el passat i afrontar els dilemes ètics que es deriven de l'assumpció del llegat del passat. La teoria de Faber, que hem citat també al primer punt d'aquest capítol, és que el tractament literari de la Guerra Civil a partir de l'any 2000 proposa una nova actitud davant el passat que consisteix a

78 *O lapis do carpinteiro* de Manuel Rivas s'ha convertit en la novel·la gallega sobre la guerra amb més acceptació i aplaudiment de la crítica i el públic lector, a banda de l'obra més traduïda, amb un total de 37 traduccions. L'èxit de la novel·la s'ha vist consolidat per l'adaptació cinematogràfica d'Anton Reixa i la pel·lícula de José Luis Cuerda *La lengua de las mariposas* (1999) basada en el relat «A lingua das borboletas» del recull *Que me queres, amor?* que Rivas va publicar el 1995. Resten al marge de l'anàlisi literària i del reconeixement públic altres novel·les gallegues sobre la Guerra Civil com *Agosto do 36* (1991) de Xosé Fernández Ferreiro.

considerar les dimensions ètiques del conflicte i el franquisme des d'un punt de vista individual. Així, les relacions intergeneracionals es postulen com a «afiliatives» i no exclusivament com a «filiatives», és a dir, més com a productes d'una presa de consciència ètica que no pas com a induïdes pel parentiu. Les relacions de filiació es regeixen per un compromís assumit voluntàriament i la nova novel·la de la Guerra Civil, compromesa a escenificar aquestes relacions, contribueix a una transformació de l'actitud de la societat espanyola i la historiografia davant aquest passat (Faber, 2011: 103).

Cal assenyalar, però, altres causes que justifiquen aquesta important producció literària (i cultural en general) sobre la Guerra Civil i el franquisme a l'inici del segle XXI. Com hem exposat en el primer punt del present capítol, l'interès social per la memòria del passat recent s'explica per una sèrie de contextos polítics i socials que es donen, sobretot, a partir de la victòria electoral del Partit Popular de 1996; la revalidació de la majoria absoluta el 2000 i, el mateix any, la reivindicació del periodista Emilio Silva en relació amb la localització de la fossa on havia estat enterrat el seu avi; la posterior creació de l'ARMH; les mobilitzacions ciutadanes per la recuperació de la memòria i la posterior promulgació, el 2007, de la Llei de la memòria històrica. Sembla plausible afirmar que la consolidació d'un debat públic semblant pugui generar un interès també literari per la memòria i la recuperació del passat històric. Autores com Liikanen (2015) o Labanyi (2009) destaquen el relleu generacional i el context internacional per justificar la proliferació d'aquest tipus de novel·les, en el sentit que, en el canvi de mil·lenni, disminueix substancialment el nombre de testimonis vius de la guerra i els primers anys del franquisme i, per tant, es crea la necessitat de recollir i fixar els seus records. D'altra banda, l'entrada a l'edat adulta dels «nets de la guerra» a finals dels anys noranta significa el canvi en la percepció de la memòria i, en el moment que aquests «nets» assumeixen responsabilitats socials, comparteixen i consoliden un sistema de creences, valors i actituds – també quant a la memòria – i es diferencien i allunyen de la generació predecessora. El canvi generacional, per tant, és vist com un dels factors que ha impulsat l'interès pel passat per autors com Paloma Aguilar (2008), Sebastiaan Faber (2004) i Aleida Assman (2004).

De la seva banda, Gómez López-Quiñones (2011), se suma a la teoria que justifica l'auge de la literatura sobre la guerra pel context social i els debats que han propiciat aquest tipus de novel·les. L'autor assenyala la Llei de la memòria històrica de 2007 i

l'intent del jutge Baltasar Garzón d'investigar la repressió franquista com dos dels fets preeminents que van despertar l'interès pel passat d'una part important de la ciutadania. En segon lloc, Gómez López-Quñones parla de la Guerra Civil com una «marca comercial» molt rendible que funciona més enllà de la producció literària. En tercer lloc, assenyala el marc transnacional com a generador de processos rememoratius arreu d'Europa, d'on es deriva la inequívoca relació entre aquest fenomen de la literatura espanyola i la literatura sobre la Xoà.

Tal com fa posteriorment Becerra Mayor (2015), Isabel Cuñado, el 2007 ja parla d'una «moda» en relació amb la representació de la memòria de la Guerra Civil i destaca la ironia que aquest auge de l'interès sobre un drama de tals dimensions en el camp de la ficció, fora d'aquest pla ficcional – és a dir, a nivell individual i institucional – no tingui ni la mateixa intensitat ni es desenvolupi a la mateixa velocitat. Ambdós autors posen el focus en els interessos de la indústria editorial per a qui el redescobriments de la Guerra Civil ha significat una mina d'or en forma de col·leccions o seccions de venda específiques. Becerra Mayor (2015: 392-396) aporta dades per entendre l'entramat d'editorials que s'han fet càrrec d'alimentar i fer créixer aquest interès desmesurat de la literatura per la guerra.⁷⁹

La contextualització de la presència, l'ús i la ficcionalització de la memòria de la guerra, el franquisme i la Transició en la literatura escrita en castellà és necessària per tal de relacionar-hi, posteriorment, la literatura catalana en el benentès que ambdós sistemes literaris comparteixen un marc comú tant històric com cultural. Una de les conclusions que en podem extreure, com hem apuntat breument més amunt, és que la ingent quantitat d'estudis, anàlisis, antologies i exegesis de novel·les en relació amb la memòria i la Guerra Civil en l'àmbit hispànic no contempla altra literatura que no sigui l'escripta en castellà. Considerem que aquest és un aspecte clau per a la comprensió del panorama de la literatura sobre la guerra espanyola que, més enllà de la indexació d'un nombre determinat d'obres, hauria de contemplar la precarietat del diàleg entre les novel·les adscrites a diferents sistemes literaris hispànics. Només en algun cas dispers s'anomenen algunes novel·les escrites en català, gallec o basc (en el cas del català, la

79 Per tal de no allargar el discurs ni aprofundir en l'estudi d'un aspecte que només ens ha de proporcionar un marc teòric i de referència per a la nostra investigació, no ens endinsarem en la proliferació d'altres produccions culturals com el cinema, la ficció televisiva, la fotografia, la novel·la gràfica, el documentalisme o la música, per enumerar-ne només alguns.

novel·la més citada és, sense dubtes, *La meitat de l'ànima*, de Carme Riera; en el cas del gallec, *O lapis do carpinteiro*, de Manuel Rivas; en el cas del basc, *New York-Bilbao-New York*, de Kirmen Uribe). Ens correspon, per tant, analitzar quina és la situació de la literatura catalana en aquest context i fins a quin punt la guerra i el franquisme han conformat una narrativa catalana de la memòria.

2.3. La Guerra Civil i el franquisme en la literatura catalana

La literatura en català, de la mateixa manera que la literatura espanyola, ha mostrat un interès per la Guerra Civil que es concreta en centenars de novel·les, dietaris i memòries en què la contesa apareix com a tema literari, context o teló de fons. Passats més de vuitanta anys des del conflicte bèl·lic, les motivacions dels escriptors per escriure sobre la guerra al llarg d'aquest temps són diverses i responen en part al seu context temporal, social i cultural. Seguint la classificació generacional dels testimonis, fills i nets de la guerra, podem establir, també en la literatura catalana, una distinció entre els autors que van viure la guerra i n'han relatat l'experiència; d'altres que n'han pogut escriure la percepció en les persones que, com ells, en van rebre l'impacte en la joventut; i un tercer grup d'escriptors que s'ha erigit en receptor i transmissor de les experiències alienes. En cadascun d'aquests grups s'hi inclouen figures destacades de la literatura catalana: Xavier Benguerel, Joan Sales, Pere Calders o Mercè Rodoreda en el primer; Blai Bonet, Maria Aurèlia Capmany o Estanislau Torres en el segon; Montserrat Roig, Josep-Anton Baulenas, Maria Barbal o Jaume Cabré en el tercer. Pel que fa als gèneres – tenint en compte que, per coherència amb les premisses establertes en aquest apartat, ens referirem únicament a la narrativa – la literatura de ficció (amb la novel·la i el conte com a subgèneres principals) comparteix protagonisme amb els gèneres autobiogràfics com les memòries, els dietaris o les autobiografies. De fet, si s'ha estipulat que les obres narratives de ficció (novel·la i conte) sobre la guerra són més d'una centena, la quantitat de memòries i diaris representen el doble d'aquesta xifra (Mesalles, 2002: 262). Segons Enric Bou (2002: 11), però, aquesta distinció categòrica pot diluir-se si es té en compte que, en la literatura de la Guerra Civil, «la ficció és autobiogràfica i l'autobiografia, ficcionalitzada».

L'atenció que ha mostrat l'acadèmia a tota aquesta producció literària ha estat més aviat irregular. Si bé hi ha diferents obres que són analitzades en monografies d'autors que escriuen sobre la guerra, i també comptem amb estudis específics sobre la literatura de guerra des de diversos enfocaments, cal remarcar l'escassetat de bibliografia sobre la novel·la catalana de la guerra.⁸⁰ Són imprescindibles les obres de Rafael Tasis, *La novel·la catalana* (1954); l'article «Notícia de la literatura catalana relativa a la guerra civil espanyola» (1967), de Joaquim Molas, publicat a *Revista de Catalunya* i que fa una primera aportació de conjunt; *La novel·la catalana de postguerra* (1982) de Joan Triadú; *Literatura catalana dels anys 70* (1981) i *Literatura catalana dels anys 80* (1991) d'Àlex Broch; *Literatura catalana contemporània* (1988) de Jaume Fuster i els estudis específics sobre la literatura de guerra escrita durant el període bèl·lic de Maria Campillo: el pròleg a *Contes de guerra i revolució: 1936-1939* (1982), «Estudi introductor» a *Unitats de xoc* (1990), «*The Common Man as Hero*: cròniques de la guerra del 36» (2010) i altres aportacions com el capítol «La novel·la» dins *Història de la literatura catalana*, volum XI, de Riquer, Comas i Molas, escrit juntament amb Jordi Castellanos. Cal destacar també les aportacions de Josep Faulí, *Novel·la catalana i guerra civil* (1999); Vicent Simbor, *La narrativa catalana del segle XX* (2005) i Francesc Foguet, «Guerra i exili: novel·lar la barbàrie» (2007).

Més enllà d'aquestes obres i dels estudis dedicats a una o diverses novel·les sobre la guerra en particular, o bé les obres monogràfiques d'autors,⁸¹ l'única bibliografia existent és el valuós treball d'Helena Mesalles, dins del volum que representa una de les principals obres que estudien la guerra com a tema literari en la literatura catalana: *Literatura de la guerra civil. Memòria i ficció* (2002). «Bibliografia de la memòria i ficció de la Guerra Civil espanyola en la literatura catalana» és un recull imprescindible tant per les fonts bibliogràfiques de la literatura de la guerra com per la bibliografia. Mesalles indica que el seu treball només pot ser un punt de partida que caldrà completar

80 Ja el 1979, Maria Campillo i Esther Centelles feien notar la necessitat d'elaboració d'una bibliografia catalana de la Guerra civil en relació amb un projecte de Joaquim Molas que pretenia compondre un inventari de tots els textos literaris relatius a la guerra, incloent-hi els que es van elaborar a l'exili. Aquesta circumstància és destacada per Helena Mesalles que, en el seu estudi de 2002, segueix assenyalant la manca d'una bibliografia completa de la literatura catalana de la Guerra Civil.

81 Maria Dasca (2014) n'assenyala algunes en funció de l'atenció que fan a la renovació de les formes narratives: l'anàlisi de Jordi Cornellà-Detrell sobre *Incerta glòria* de Joan Sales a *Literature as a response to cultural and political repression in Franco's Catalonia* (2011); el de Silvia Mas sobre *556. Brigada Mixta* de Tisner a *Les novel·les d'exili d'Avel·lí Artis-Gener* (2008) o el de Margalida Pons sobre *El mar, Haceldama i Judas i la primavera* de Blai Bonet a *Blai Bonet, maneres del color* (1993). Hi afegim, per exemple, una ressenya de Jaume Aulet (2004) sobre les novel·les *Les veus del Pamano*, de Cabré; *Pa negre*, de Teixidor i *La meitat de l'ànima*, de Riera, de les quals en destaca la coincidència temàtica i l'ambientació en la postguerra.

amb el temps, tot i que hi consigna ja més de 350 entrades bibliogràfiques entre novel·les i memòries. Es tracta, com apunta l'autora, d'una bibliografia que se centra en la literatura catalana (sense comptar-hi, per tant, autors nascuts als Països Catalans d'expressió castellana) escrita entre el 1936 i el 2002, any en què es publica l'estudi. Sota l'epígraf «memòria de la guerra civil» hi aplega textos de tipologia diversa com diaris, autobiografies, cròniques o «records dels qui visqueren aquells anys de guerra» (Mesalles, 2002: 282), sempre seguint el criteri de textos aplegats en llibres i deixant de banda els articles de la premsa periòdica. Pel que fa a l'apartat de «ficció de la guerra civil», conté novel·les que tracten el tema de la guerra o bé on aquesta n'és el context o un referent important, però no incorpora les que se situen en els antecedents o les conseqüències de la guerra, per tant, no hi apareixen novel·les que parlen de l'experiència dels camps nazis, l'exili o la postguerra, com tampoc la narrativa breu. Hi esmenta, però, la literatura infantil i juvenil que s'ha fet ressò de la Guerra Civil.

El volum, a banda de l'esmentada bibliografia de Mesalles, inclou altres estudis que, més enllà del centre d'interès que plantegen, ens són útils perquè segueixen la línia d'investigació de l'ús de la ficció en la literatura de la memòria. Cal destacar-ne l'article d'Enric Bou, «'Veure o viure?' L'escriptura de la guerra», que analitza els diaris i memòries de Ferran Soldevila, Marià Manent, Xavier Benguerel i Avel·lí Artís-Gener. També cal esmentar l'estudi de Josep Massot i Muntaner, titulat «Literatura de la guerra civil a Mallorca», on l'autor repassa la producció literària sobre la guerra de diversos autors, entre els quals Blai Bonet, de qui destaca la seva trilogia sobre la guerra amb les obres *El mar* (1958), *Haceldama* (1959) i *Judas i la primavera* (1963); Baltasar Porcel, amb les obres *Solnegre* (1961), *Els escorpins* (1965), *Els argonautes* (1968) i, ja sense la pressió de la censura, *El cor del senglar* (2000); Miquel Àngel Riera, autor de la primera novel·la que tracta la guerra a Mallorca i que significa l'inici del seu cicle sobre el conflicte, *Morir quan cal* (1974), seguida de *L'endemà de mai* (1978) i *Panorama amb dona* (1983); Guillem d'Efak, Gabriel Janer Manila o Maria-Antònia Oliver amb *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Moncarrà* (1972). Amb el títol «Memòria i ficció: la imatge de la guerra civil a les comarques lleidatanes», Jaume Barrull Pelegrí fa un repàs de la literatura sobre el conflicte publicada en aquest territori fent atenció tant a la literatura de ficció com a les memòries. D'entre els autors i obres destacats en l'article, s'hi troben alguns dels més coneguts i reconeguts, com Manuel de Pedrolo, tot i que l'autor afirma que no va escriure cap novel·la sobre en què la contesa bèl·lica fos el

tema central; Teresa Pàmies i la seva obra de memòries *Quan érem capitans* (1974); Jesús Moncada i *Camí de sirga* (1988), i Pep Coll i *El segle de la llum* (1997). Malgrat que Barrull Pelegrí completa amb més noms la llista d'autors lleidatans que han escrit sobre la guerra o la repressió, en cap moment esmenta Maria Barbal. El volum es completa amb les interessants aportacions de Joan Triadú sobre *Incerta glòria* i l'estudi de Maria Campillo sobre la literatura escrita durant la guerra.

És clar que les circumstàncies històriques que van haver de viure els escriptors de les dècades entre 1930 i 1970 (la guerra, l'exili i la repressió política i lingüística, la censura) van dificultar la profusió de la creació d'obres a l'entorn del conflicte bèl·lic i les seves conseqüències. Tot i així, el nombre de novel·les, dietaris i memòries que tenen la Guerra Civil com a tema, escenari o context no és menyspreable. De manera sucinta, Helena Mesalles (2002: 306) en fa aquest esbós:

La narrativa, menys abundant que la crònica o el dietari durant la guerra, sobrepassa en quantitat les memòries durant la dècada dels 40 i dels 50, augmenta de forma considerable durant els anys 60 – potser estimulada per una censura menys fèrria -, i arriba al seu punt àlgid durant la dècada següent, la dels 70, tot coincidint amb la fi de la dictadura. A partir d'aleshores, l'interès per aquest tipus de ficció no ha decaïgut sinó que s'ha mantingut viu fins als nostres dies, tal com demostren els més de 30 títols publicats durant els 90 i els més de 10 del mil·lenni nou de trinca.

Mesalles descrivia aquest panorama el 2002. Des d'aleshores, han aparegut diverses obres fictionals a l'entorn de la guerra, tot i que no estan consignades en cap document acadèmic que en faci un tractament bibliogràfic de conjunt.

Pel que fa a la crítica, els estudis esmentats en aquest apartat són els més rellevants en la qüestió. Molt majoritàriament, són les obres descriptives d'història de la literatura catalana les que inclouen apartats o articles a l'entorn de la literatura sobre la guerra, habitualment dins dels estudis de la literatura escrita en el període bèl·lic i postbèl·lic i, d'una manera especial, la literatura de l'exili, en què la guerra hi és com a precedent narratiu de les trajectòries vitals dels protagonistes. També amb el pas del temps els enfocaments han variat, de la mateixa manera que ho han fet les circumstàncies en què els autors escriuen i els seus interessos. Tal com en la literatura espanyola en castellà, i com denuncien alguns autors (Rosa, 2007; Becerra Mayor, 2015), l'ingent nombre d'obres sobre la guerra no comporta una anàlisi profunda de la història que serveixi per

interpretar el passat, l'augment de les ficcions sobre la guerra en la literatura catalana pot no comportar l'anàlisi de les conseqüències del trauma o de les causes polítiques del conflicte. És a dir, potser també en la literatura catalana ha emergit un corrent que ha seguit la moda espanyola de la narrativa de la Guerra Civil i de la recuperació de la memòria, en ocasions per oportunisme comercial, amb un tractament més aprofundit o més frívol, que han volgut treure rendiment del dramatisme de la guerra com a teló de fons. En tot cas, aquest tema haurà de ser objecte de futurs estudis. De fet, les «lectures del dolor» de què parla Simona Skrabec (2017) han convertit els esdeveniments sensibles i escabrosos – com els camps de concentració o la Guerra Civil espanyola – en espais de ficció que s'utilitzen com a ambientació, sense aprofundir en «l'encadenament de causes i efectes que exigeix el punt de vista històric». Sembla necessari, per tant, un treball acadèmic que abordi aquesta qüestió. Aquest enfocament analític que proposem, així com la consignació de les obres publicades en els darrers quinze anys i l'anàlisi de les mateixes des del punt de vista de les narratives de la memòria, ajudarien a establir les bases d'un coneixement que creiem imprescindible en l'àmbit dels estudis literaris.

Tenint en compte que l'interès d'aquest apartat és oferir un visió general del panorama de la literatura catalana en relació amb la producció literària sobre la guerra, diferenciem la narrativa que s'escriu en dos arcs temporals poc adequats per a l'anàlisi en profunditat: en primer lloc, la literatura que s'escriu des del mateix moment de la guerra fins a la dècada del 1960; en segon lloc, la literatura a partir de la dècada del 1970. Aquesta divisió correspon al canvi polític i social que comença a consolidar-se a partir d'aquesta darrera data i que té una correspondència amb les novetats formals i temàtiques que tenen lloc en l'àmbit literari. Com que l'objectiu d'aquesta investigació no és l'estudi de la literatura en català sobre la guerra, ens limitem a esbossar quina ha estat la representació literària de la memòria i la producció novel·lística a l'entorn de la guerra i les seves conseqüències de manera general. Sense pretendre cap catalogació exhaustiva ni cap anàlisi, referirem els aspectes bàsics del context de producció i dels diferents enfocaments. Així, assenyalarem els diferents estudis monogràfics sobre alguns dels aspectes que han rebut més atenció de la crítica literària, com ara els existents sobre la literatura d'exili.

2.3.1. La narrativa catalana de guerra i exili durant la guerra i la postguerra

El 9 de setembre de 1932 s'aprovà al parlament espanyol l'Estat de Catalunya que proclamava la cooficialitat de la llengua catalana en el Principat i proveïa la Generalitat d'alguns drets en matèria d'educació. Aquesta mesura propicià la consolidació de la llengua i, de retruc, la literatura normalitzà la seva situació en relació amb l'època anterior. La precària estabilitat de la llei va aguantar l'embat de l'inici del conflicte el 1936, any en què es fundà l'Associació d'Escriptors Catalans, precedent de la creació, el 1937, de la Institució de les Lletres Catalanes. Però l'atac a les institucions catalanes en el marc bèl·lic, al nacionalisme polític i als avenços assolits durant la República van significar, sobretot, una clara i cruenta ofensiva contra la llengua. Així, el 1938 es derogà l'Estatut de Catalunya i també l'oficialitat del català i les seves manifestacions públiques; per tant, se n'elimina l'ensenyament, la publicació d'obres i, finalment, es clausuren les institucions culturals catalanes. Davant d'aquestes circumstàncies, els escriptors catalans van adoptar diverses posicions un cop finalitzada la guerra: alguns van emigrar a l'estranger, d'altres es van quedar a Catalunya en condició d'emigrats «morals», enretirats de la vida pública i d'altres, en menys quantitat, es van vincular al franquisme. La majoria es va considerar i manifestar lleial a la República i al govern enderrocat de la Generalitat i, bé des de la clandestinitat a Catalunya, bé des de l'estranger, van contribuir a la continuïtat de la vida cultural i literària catalana, adaptant-se a la nova situació.⁸²

Com assenyalen Campillo i Castellanos (Riquer, Comas, Molas, 1988: 45), aquesta situació política provoca diversos problemes en l'àmbit literari: els autors escriuen en semiclandestinitat, cal la reconstrucció del mercat literari, tenen l'aparell oficial en contra, no compten amb mitjans de difusió de cap tipus, el sistema literari en castellà en surt reforçat, no hi ha crítica literària i cal refer la infraestructura cultural i comercial en català. A banda, segons els estudiosos, els escriptors comptaven amb un públic potencial que havia perdut la guerra. Joaquim Molas (1966: 9) posa en primer terme les convulsions provocades per la guerra i la desorientació i l'immobilisme mentals que aclaparen els escriptors, de manera que, entre 1939 i 1959, parla d'un estancament de la vida literària. A partir de 1959, a cavall dels canvis històrics (sobretot, de la proposta i

82 Sobre aquesta qüestió, vegeu la tesi doctoral de Maria Campillo, *Escriptors catalans i compromís antifeixista, 1936-1939*.

posterior consolidació de la política de reconciliació nacional), es du a terme una certa presa de contacte de l'escriptor amb la societat i la dinamització de les lletres catalanes que produeix obres emmarcades en el realisme històric, la novel·la psicològica, la fabulació poètica, la reinterpretació elegíaca del passat i l'exploració de l'individu (Molas, 1995: 233-234).

Durant la guerra, la narrativa que es va publicar va seguir les tendències aparegudes durant els primers anys trenta: el corrent psicologista que té el seu màxim exponent en *Aloma* (1938) de Mercè Rodoreda juntament amb les obres de Maurici Serrahima i Xavier Benguerel; la reflexió humorística de les obres de Joan Oliver, Francesc Trabal i Pere Calders; el conte, molt fomentat per la premsa i gènere en què destaquen Pere Calders o Agustí Bartra i, finalment, la crònica de guerra. Malgrat l'interès dels organismes culturals i les publicacions periòdiques, es van escriure en aquest període molt poques novel·les sobre la guerra – en destaca la crònica *Unitats de xoc* (1938) de Pere Calders – i, a diferència del que succeïa en l'àmbit de la literatura castellana, es van escriure en la clandestinitat o l'exili. D'una banda, l'exili representa la diàspora dels intel·lectuals i escriptors; de l'altra, aquests es veuen empesos al bilingüisme per a poder sobreviure. La situació provoca, tot i l'autorització restringida de la publicació de llibres en català a partir de 1943, la desaparició progressiva d'un públic lector en català. En un altre sentit, la guerra i l'exili «fan trontollar les seguretats burgeses sobre les quals reposava la concepció humanística de la literatura» (Fuster, 1988: 332), i el mateix conflicte bèl·lic i l'exili es converteixen en centres d'interès de la temàtica literària.

Fuster (1988: 339) estipula l'existència d'una generació «sacrificada» d'escriptors que «asseguren i guien la continuïtat literària de Catalunya en la seva etapa més tènica» i que hi aporten la seva pròpia experiència en relació amb la guerra. Hi destaca els poetes Rosselló-Pòrcel, Salvador Espriu, Agustí Bartra, Màrius Torres, Joan Teixidor o Joan Vinyoli, per posar-ne alguns exemples. Tot i que la temàtica bèl·lica no sigui central o directament manifesta en l'obra d'alguns d'aquests poetes, Fuster (1988: 342) hi destaca el fons patètic i la desolació del moment viscut en què «la circumstància històrica [...] se'ls imposa com una determinant difusa, i en donen un testimoni de valor irrecusable». Helena Mesalles (2002: 307) destaca que la novel·la en català dels anys 1940 es publica gairebé en la seva totalitat a l'exili, a excepció d'*El somriure dels sants* (1947) de Miquel Llor, «davant la impossibilitat de fer-ho a l'interior a causa de les dures condicions imposades pels vencedors». Aquesta novel·lística es remet fonamentalment

al testimoni i les reflexions sobre la guerra. Hi destaquen *Tres*, de Rafael Tasis que, tot i publicar-se el 1962, és escrita entre el 1940 i el 1941 o *556 Brigada Mixta* (1945), de Tísner.

Un dels articles de referència en el panorama de la historiografia literària catalana que s'ocupa de la narrativa de la guerra i els seus efectes és «Guerra i exili: novel·lar la barbàrie» (2007), de Francesc Foguet. Segons Foguet (2007: 106), la literatura de guerra i exili «comparteix el denominador comú de reflectir un mateix procés històric indissociable i de demostrar tàcitament la voluntat de supervivència i continuïtat culturals en temps de barbàrie». El professor vincula l'acte d'escriptura en circumstàncies d'excepció al testimoni dels escriptors que, amb la seva obra, responen a l'hora històrica que els va tocar viure. Foguet es refereix aquí als novel·listes que van viure la guerra o van patir l'exili i comença la seva mostra representativa amb *Unitats de xoc* (1938), de Pere Calders. En aquesta novel·la, Calders hi expressa l'aversion al feixisme i la guerra, tot i les restriccions d'expressió que ell mateix denuncia en la nota introduïda en la reedició de la novel·la, el 1983 (Gregori, 2002: 37). La novel·la, considerada per Tasis com l'obra que reflecteix «[t]ot el que és i tot el que representa la nostra guerra», és l'exemple paradigmàtic de l'obra de testimoni directe escrita durant el conflicte bèl·lic.⁸³

És precisament Tasis qui havia establert les coordenades de la novel·la catalana de la guerra en els anys precisos del conflicte en el seu article de 1938, «Literatura de guerra», sobretot en relació amb el fet que l'escriptura de la narrativa reclama temps i, sobretot, el distanciament del fet viscut:

Les novel·les més bones sobre la nostra guerra, com les més sensacionals que es publicaren sobre la del 14, s'escriuran uns quants anys després que s'hagi extingit el caliu de la lluita. Serà aleshores quan l'experiència, madurada, donarà la seva collita magnífica.

I destaca *Unitats de xoc* com «la millor representació de la literatura catalana de guerra». Juntament amb l'obra de Calders, els crítics coincideixen a assenyalar *556 Brigada Mixta* (1945), que Avel·lí Artís-Gener va escriure des del seu exili mexicà i *Diari d'un soldat* (1959), de Joaquim Casas, com dues de les novel·les que tenen, juntament amb *Unitats de xoc*, la voluntat de documentar la vida dels soldats a les trinxeres amb un relat antièpic. L'obra de Casas és un recull de textos ficticis escrits

83 Per a un aprofundiment sobre la novel·la de Calders, consulteu Campillo (1979; 2011).

entre l'octubre i el desembre de 1938 per un soldat al front d'Extremadura. Les penúries de la tropa relatades en els textos remetent a la crònica, com també la forma de reportatge novel·lat de l'obra de Calders. En un altre sentit, perquè són relats de la rereguarda més que no pas del front, destaquen *El somriure dels sants* (1947), de Miquel Llor i *Tres* (1962), de Rafael Tasis o *Tres a la rereguarda* (1940), de C. A. Jordana, un recull de contes alguns dels quals tenen la guerra com a tema.⁸⁴

Maria Campillo (2011) segueix la classificació de la literatura de guerra que fa Andrew Rutherford per establir la centralitat de dues obres canòniques de les lletres catalanes: *Incerta glòria* (1956), de Joan Sales, i *La plaça del Diamant* (1962), de Mercè Rodoreda. La primera s'adscriuria a la tipologia de «The Christian as Hero» i, la segona, a la de «The Common Man as Hero», que Campillo convertirà, posteriorment, en «The Common Woman as Hero» en parlar de la novel·la de Rodoreda (Campillo, 2011).⁸⁵ *Incerta glòria* és la primera novel·la publicada a Catalunya que parla de la guerra des de la perspectiva dels vençuts. Sales, segons Campillo (2011: 262), «desplaça el conflicte bèl·lic cap al conflicte moral, ideològic i/o religiós», perquè el seu objectiu és la reflexió sobre el destí de l'ésser humà i el sentit de l'existència. Campillo i Castellanos (1988: 74-80) inclouen *Incerta glòria* en l'apartat «novel·la catòlica» en la literatura catalana. També ho fa Fuster (1988: 378), que titlla la novel·la directament de «religiosa» perquè l'autor «tendeix a veure el món sota [una] espècie de teologia» i «[i]nvolucra Déu i la guerra espanyola [...] en un debat compacte».⁸⁶ De la seva banda, Foguet (2007: 109) en destaca la duresa amb què l'autor tracta els «aprofitadors de la guerra (des dels anarquistes als feixistes)» i compara la seva prosa amb Dostoievski i Bernanos. Tot i la innegable adscripció a la novel·la catòlica, l'obra de Sales és també una obra sobre la guerra i sobre la vida de l'autor en què «l'element autobiogràfic en la narració és palès» (Lluch, 2014: 85).

La plaça del Diamant és la història de l'efecte que les conseqüències de la guerra provoca en una dona comú, humil. Aquest plantejament, i la innegable qualitat literària de l'obra, han posicionat la novel·la com un dels textos literaris més universals sobre la

84 Vegeu, per a la narrativa breu i les publicacions periòdiques en temps de la Guerra Civil, Campillo (2010; 2011).

85 Maria Campillo utilitza també aquesta expressió en la seva versió femenina en parlar de *La plaça del Diamant* en una conversa amb Plàcid Garcia-Planas dins el cicle de debats «Les justes del Born», organitzat per *L'Avenç* amb El Born Centre Cultural el 10 de març de 2016.

86 Per a un estudi profund sobre *Incerta glòria* com a novel·la catòlica, vegeu Carles Lluch (2014), *Novel·la catalana i novel·la catòlica. Sales, Benguerel, Bonet*.

Guerra Civil i la postguerra.⁸⁷ Campillo (2011: 264) hi destaca l'hàbil combinació entre els esdeveniments històrics i la percepció subjectiva que en té la protagonista. A banda, la professora indica que és una novel·la «sobre la guerra en una de les modalitats més modernes del gènere: la del relat d'una supervivència a l'horror» (Campillo, 2011: 266). Fuster (1988: 379) n'assenyala la manca d'èmfasi ideològic i l'accent que l'autora posa en «la peripècia individual, concreta, 'humana'» de la protagonista en relació amb la guerra i la postguerra.

Atenció a banda mereixen els novel·listes que escriuen des de l'exili – més enllà de Rodoreda, tractada anteriorment per la importància de la seva obra en el sistema literari català – i de què parlen, entre d'altres, també Fuster (1988), Faulí (1999), Simbor (2005), Foguet (2007) i Campillo (2011). Segons Simbor (2005: 50), l'experiència traumàtica de la guerra i l'exili planteja dos objectius de la literatura a l'entorn dels esdeveniments històrics: d'una banda, donar-ne testimoni; de l'altra, reflexionar sobre la condició humana. Així, la narrativa testimonial ficcionalitza l'experiència directa de la guerra, com *El desgavell* (1969) de Ferran Planes, o dels camps nazis, com *K. L. Reich* (1963) de Joaquim Amat-Piniella. Les novel·les que indaguen sobre la condició humana ho fan des del punt de vista de l'estranyament de l'exili i estableixen la guerra com a motor narratiu: *Érem quatre* (1960), de Lluís Ferran de Pol; *Tots tres surten per l'Ozama* (1964), de Vicenç Riera Llorca o *Els fugitius* (1956) de Xavier Benguerel. Cal destacar, també, la producció a l'exili de Teresa Pàmies, com *La filla del pres* (1967), *Testament a Praga* (1970), *Quan érem capitans* (1974) o *Quan érem refugiats* (1975), entre d'altres.

Algunes de les obres bàsiques per aprofundir en la literatura de l'exili són *La literatura catalana a l'exili* (1989) d'Albert Manent; *Els catalans exiliats a Mèxic* (1994) de Vicenç Riera Llorca; i els estudis sobre l'exili en l'àmbit espanyol, que inclouen també el dels escriptors catalans: *El exilio español de 1939* (1977) de José Luis Abellán i *El exilio literario español de 1939* (1998) de Manuel Aznar, entre d'altres. Així mateix, cal destacar l'exposició i els materials complementaris del CCCB, «Literatures de l'exili» (2005), comissariada per Julià Guillamon, Francesc Abad i Joaquim Jordà, amb l'assessorament de Maria Campillo, Albert Manent i Francesc Vilanova. És

87 Segons la base de dades TRAC de l'Institut Ramon Llull, en el moment de finalitzar l'escriptura d'aquesta tesi hi consten 70 edicions publicades fora de Catalunya, en més d'una trentena de llengües.

imprescindible, així mateix, l'obra de Julià Guillamon *El dia revolt: literatura catalana de l'exili* (2008).

2.3.2. La narrativa sobre la guerra i el franquisme a partir dels anys setanta

De la mateixa època que Teresa Pàmies, però sense la circumstància vital de l'exili, és Maria Aurèlia Capmany que, tot i centrar el seu interès en temàtiques i formes narratives relacionades amb l'existencialisme i l'òptica psicològica, cospa en la seva obra la crisi social i identitària provocada pel conflicte bèl·lic i la posterior dictadura. Destaquen, de la seva primera època, *Necessitem morir* (1952) i *El gust de la pols* (1962), novel·la en què l'autora se serveix de la indagació sobre el passat familiar del protagonista per fer referència a una realitat social més general. En aquest mateix context, s'hi inclourien, per exemple, *Cendra per Martina* (1965), de Manuel de Pedrolo o *Els plàtans de Barcelona* (1972), de Víctor Mora. Aquestes dues novel·les, tot i que la guerra no pugui considerar-se'n el tema, exemplifiquen el tipus d'obres en què el conflicte bèl·lic o els seus efectes hi apareixen en forma d'eix o referència.

Als anys setanta, la Guerra Civil era un record encara dolorós i el franquisme, per la consistència de la seva duresa, era prou viu perquè una nova generació d'escriptors, els anomenats «fills de la guerra» o «segona generació», recollissin el testimoni que els llegaven els autors que els havien precedit, els qui havien mantingut la flama de la llengua i la literatura encesa en els pitjors temps, durant la guerra, l'exili i els primers decennis de la dictadura. Els anys setanta deixen enrere els models narratius europeus que han penetrat en la literatura catalana en la postguerra: el realisme compromès, l'existencialisme i els models rupturistes deutors dels recursos del *Nouveau Roman*. En aquest context postbèl·lic, l'experiència traumàtica de la guerra i l'exili es concreta en obres que proposen el reconeixement del testimoni. El realisme social acull obres que presenten una concepció realista i compromesa de la literatura. Autors com Josep Maria Espinàs, Baltasar Porcel o Joaquim Carbó se situen en el Neorealisme, en la denúncia humanitarista; d'altra banda, escriptors com Concepció Maluquer, Robert Saladrigas o Víctor Mora se situen en la crítica marxista, en la denúncia del conflicte de classes. Els succeiran els escriptors nascuts entre 1939 i 1955, els que conformen la generació dels

setanta, la «generació rebel» a Catalunya, marcada pel sistema polític i social del tardofranquisme, condicionats en la seva tasca creativa per una educació religiosa, autoritària i repressiva i que escriuen encara en el marc referencial de la postguerra novel·les amb una clara vocació transgressora i rupturista.

No és aquest el cas, però, de Montserrat Roig, una de les figures capdavanteres, juntament amb Terenci Moix, d'aquesta generació dels setanta. Neus Real (2004: 78) sintetitza amb encert la fórmula de l'escriptura de Roig fins a l'any 1980: «Entre 1970 i 1980, en concret, Montserrat Roig va elaborar un univers ficcional centrat en una història, un gènere (en sentit sexual), una cultura i una literatura sobre els quals el patriarcat, d'un costat, i el franquisme i la 'transacció' democràtica –com l'anomenen alguns historiadors–, de l'altre, havien imposat cadenes i silenci, mort, por i oblit». Aquesta és l'època de la producció de tres novel·les – *Ramona, adéu* (1972), *El temps de les cireres* (1977) i *L'hora violeta* (1980) – que conformen la trilogia amb què Roig deixa testimoni d'un temps i una societat marcats per la guerra i les seves conseqüències.

L'any 1985, amb la publicació de *Pedra de tartera*, Maria Barbal recupera la guerra com a tema literari, tot i que el relat de la novel·la, com s'analitzarà més endavant, no ho és del front sinó que, com fan els textos literaris de Mercè Rodoreda i Montserrat Roig, narra la història d'una figura femenina la trajectòria vital de la qual es veu interrompuda i del tot condicionada per la Guerra Civil. La forma narrativa i l'estructura de l'obra no s'adiuen amb les tendències estètiques del moment i, tot i inaugurar una nova etapa de la literaturització del conflicte, la novel·la no és considerada per la crítica com una novel·la sobre la guerra.⁸⁸ Tampoc no ho és la segona novel·la de Barbal, *Mel i metzines*, que s'analitza habitualment posant en primer terme la seva ambientació rural. De la mateixa època són *L'assassí d'ocells* (1988), d'Emili Teixidor i *Camí de sirga* (1994,) de Jesús Moncada. Juntament amb les obres de Barbal, aquestes novel·les comparteixen l'ambientació rural i l'allunyament de la modernitat urbana que imperava en bona part de la producció literària del moment. Com *Pedra de tartera* i *Mel i metzines*, les obres de Teixidor i Moncada contextualitzen les trames, almenys en part, en la Guerra Civil i el franquisme i els seus efectes.

88 En un article recent, Cèlia Oró-Piqueras (2017) planteja la centralitat de la Guerra Civil a *Pedra de tartera*, *Mel i metzines* i *País íntim* en la mateixa mesura que el paisatge i l'ambientació en què transcorren les obres. La seva anàlisi, bàsicament diegètica, estableix la guerra i el Pallars com a temes principals de les obres. Tot i que l'autora evita la imposició d'etiquetes, assenyala les obres del Cicle (incloent-hi *Càmfora* i excloent-hi *País íntim*) com a obres vinculades a la literatura pirinenca.

L'eclosió de la narrativa castellana sobre la guerra a finals del segle XX principis del XXI – en el context polític i cultural de la recuperació de la memòria històrica i de la moda de les novel·les de la guerra civil (sobretot pel que fa a la literatura en castellà), en bona part de retruc de l'enorme èxit de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas – no té una rèplica de la mateixa magnitud en el sistema literari català, però és en aquest moment que apareixen algunes de les novel·les més representatives sobre la Guerra Civil de la literatura catalana. L'any 2004, es publiquen *Les veus del Pamano*, de Jaume Cabré i *La meitat de l'ànima*, de Carme Riera, novel·les que segueixen l'estructura de la coneguda com a «novel·la de la memòria històrica», basada en una investigació sobre algun fet relacionat amb la guerra. L'any 2005, apareix *País íntim*, de Maria Barbal, que se suma a les novel·les que investiguen el passat familiar en relació amb la Guerra Civil i, en aquest cas, contextualitza la lluita per la recuperació de la memòria col·lectiva. *Les veus del Pamano* ha estat reconeguda amb l'èxit internacional, sobretot després de la Fira de Frankfurt de 2007, on va compartir l'acceptació generalitzada amb *Pedra de tartera*. A banda de dotze traduccions a diferents llengües, ha venut més de 100.000 exemplars i, en alemany, més de mig milió (Nopca, 2014). Els diferents fils de la trama acaben construint la història des dels primers anys del franquisme, passant per la Transició democràtica i l'època contemporània. *La meitat de l'ànima* relata la recerca de la identitat de la protagonista a través de la història familiar i la seva vinculació amb el franquisme. Un any abans, el 2003, Emili Teixidor publica *Pa negre*, una novel·la testimonial que fa el retrat col·lectiu de la societat rural durant el franquisme. Prova de l'interès creixent per la temàtica de la guerra és l'èxit de l'adaptació d'aquesta novel·la el 2010 i l'adaptació televisiva de *Les veus del Pamano* (2009).

De la mateixa manera, i com pretén justificar aquesta investigació, tampoc les narratives de la memòria han estat objecte d'estudi del sistema literari català. Tot i així, algunes de les novel·les canòniques de la literatura catalana es vinculen a la narrativa de la guerra i la postguerra i, en el cas de les obres més contemporànies, en representen alguns dels grans èxits editorials. En aquest context, l'enfocament de l'anàlisi de les obres pallareses de Barbal com a constitutives d'una narrativa vinculada a la memòria del conflicte pretén ser una aportació a l'estudi de la literatura catalana en aquest àmbit.

3. UN MODEL D'ANÀLISI LITERÀRIA PER AL CICLE DEL PALLARS

L'anàlisi textual de les obres del Cicle del Pallars ens ha de permetre determinar la contribució de les novel·les a la construcció de la memòria sobre la Guerra Civil, el franquisme, l'èxode i la Transició, és a dir, establir de quina manera la narrativa analitzada actua com a mitjà de la memòria cultural i possibilita la reflexió crítica sobre el passat i els seus processos de representació. Per encarar aquesta anàlisi, hem establert un marc analític amb un doble enfocament: el dels estudis de la memòria i el dels estudis literaris. Com hem justificat anteriorment, el marc de la memòria cultural proposat per Astrid Erll és el que s'avé a l'anàlisi de l'opus barbaliana del Pallars en el benentès que ens proporciona els elements necessaris per estudiar els processos de memòria que es donen en contextos socioculturals determinats. La memòria cultural estableix un marc analític que considera la naturalesa constructiva de la literatura en què participen els sistemes de significat culturals, les estructures narratives i la recepció de les obres. Així, els textos literaris, a banda de reflectir el context cultural en què sorgeixen, també són productors de canvis en la cultura de memòria de què formen part. D'altra banda, la teorització de la literatura com a mitjà de la memòria cultural ens permet abordar l'anàlisi de les obres del Cicle del Pallars com a constitutives de la memòria cultural del territori, que és l'objectiu principal de la tesi. Tenint en compte que els mitjans de memòria participen en la construcció de la memòria cultural i no són portadors neutrals d'informació, l'anàlisi literària ens haurà de permetre esclarir de quina manera els textos literaris analitzats modelen el relat sobre el passat i, també, les imatges i les percepcions que en tenim. Haurem de tenir en compte, així mateix, que els processos de selecció dels records es veuen modificats per les condicions del present des del qual es recorda. Ens interessa analitzar quins són els processos estètics – narratius – de què se serveix la literatura per a construir unes determinades versions del passat.

Com hem indicat en l'estudi de l'ús de la ficció en les narratives de la memòria, la frontera que s'estableix entre la ficció i la realitat en l'obra literària depèn en bona mesura de la voluntat de l'autor, si atenem a la propietat selectiva de la memòria i el seu caràcter narratiu. En el cas de les novel·les constitutives del Cicle del Pallars, les

singularitats que presenten – en relació amb les tècniques narratives, les condicions del context de creació i la recepció – no permeten fer-ne ni una anàlisi ni una catalogació sistematitzades. Proposem, per tant, un marc analític propi que estableixi la relació entre els estudis de la memòria i els literaris a través de l'anàlisi textual de les obres del Cicle del Pallars atenent a la seva naturalesa constitutiva d'una narrativa específica, creadora d'un univers literari determinat. Per a la creació d'aquest model d'anàlisi, hem tingut en compte les conclusions que es deriven de l'estudi de les teoritzacions de la memòria i de la representació literària de la memòria que hem desenvolupat en el primer capítol de la investigació. Així doncs, el marc analític ha d'esdevenir l'instrument d'interpretació literària que justifiqui la coherència i vertebració del corpus. Per assolir el nostre objectiu, és necessari que determinem quins són els trets que singularitzen aquestes obres i, d'altra banda, que identifiquem la presència i l'ús dels elements articuladors de la memòria en els textos quant a dispositius narratius.

A diferència de la majoria d'estudis i tesis consultats, que proposen criteris per a la catalogació de diferents obres literàries en relació amb la memòria o bé justifiquen l'elecció de les obres analitzades segons un model d'anàlisi establert prèviament, el corpus objecte d'estudi de la nostra investigació presenta unes particularitats que determinen i justifiquen la metodologia d'anàlisi textual a partir d'un model analític propi. En primer lloc, el nostre corpus és, d'una banda, poc extens; de l'altra, està constituït per obres d'una mateixa autora. No utilitzarem, per tant, una metodologia basada en la comparació de les obres de diferents autors en un mateix context de creació, de coincidència temàtica o en virtut d'un criteri generacional. No es tracta d'un estudi panoràmic ni de l'obra de Barbal ni de les novel·les que podríem inscriure a l'epígraf «literatura de guerra», sinó de l'anàlisi d'unes obres concretes que adscriuim a les «narratives de la memòria». El primer punt del segon capítol de la tesi haurà de justificar la completesa del Cicle del Pallars, les obres del qual són constitutives d'una narrativa determinada, diferenciada de la resta de l'opus barbaliana, portadores de la vocació explícita de l'autora de narrativitzar el territori en què s'emmarquen les novel·les. En segon lloc, Maria Barbal no és una autora representativa de cap de les generacions literàries establertes per l'acadèmia o, en tot cas, no s'ajusta als criteris generacionals ni per la temàtica de les seves obres, ni per l'estil, ni per la coincidència amb els trets narratius característics del context en què escriu. Si generacionalment és una autora que caldria inscriure en la generació dels «fills de la guerra», la seva *opera*

prima apareix en el moment que altres autors de la seva mateixa generació – la «generació rebel» dels 70 en la literatura catalana – experimenten amb el trencament de l'estructura narrativa i la renovació de les temàtiques. En relació amb aquesta generació, Barbal comença a escriure més tard que els seus coetanis i un decenni abans de l'explosió editorial de les obres de la generació dels «nets de la guerra». En tercer lloc, i a diferència també de moltes de les obres que s'analitzen en altres estudis en relació amb la memòria de la guerra, en el nostre corpus la Guerra Civil (i, per extensió, el franquisme, l'èxode rural, la Transició i la recuperació de la memòria col·lectiva) no es pot identificar com el tema de les obres i no és, tampoc, el teló de fons de les diverses trames que es desenvolupen, sinó que n'és motor temàtic i narratiu.

L'interès de les obres rau en el periple vital dels personatges, en les tragèdies i circumstàncies personals que, això sí, podem relacionar amb uns modes de vida que el conflicte bèl·lic i les seves conseqüències modelen i imposen a les diverses generacions del segle XX. S'imposa, per tant, una anàlisi literària que s'enriqueixi amb un enfocament antropològic, més que no pas historiogràfic o polític. És en aquest sentit que descartem l'establiment d'unes conclusions que s'allunyin de l'estrictament literari – en relació, però, a les representacions de la memòria – i que utilitzin l'obra literària com a document historiogràfic. Tenint en compte que les representacions literàries no són neutrals, els condicionants imposats pels marcs socials (temps, espai, llenguatge) i pel relat memorístic (voluntat de l'autor, selecció dels records), a banda de l'ús que es fa en l'obra literària de la ficció, impossibiliten la producció d'un relat que pretengui una eventual funció estructuradora de conclusions històriques, sociològiques, polítiques o psicològiques a través de l'anàlisi de les representacions literàries. El que pretenem és determinar quin és el relat de la memòria en la narrativa barbaliana del Pallars, tenint en compte que l'escriptora utilitza la memòria com a impuls creatiu per a la construcció d'una realitat referencial a través del discurs literari. Haurem d'atendre, a partir de l'anàlisi, els modes que utilitzen les novel·les per a participar de la formació i transmissió del coneixement del passat comú en un context determinat.

Els motius que acabem d'exposar ens permeten justificar la necessitat d'una eina d'anàlisi flexible, que s'allunyi de la catalogació i que estigui delimitada per uns marges permeables, en cap cas rígids. L'estructura d'aquesta eina d'anàlisi la constitueixen els elements que hem determinat com a constitutius de la memòria i com a vertebradors del relat memorístic en el primer capítol. Així, utilitzarem les tècniques narratives que la

memòria usa per a les representacions simbòliques: l'espai, el temps, la caracterització dels personatges, la intertextualitat i l'ús de la llengua com a vertebradora del discurs i constructora d'identitat. Aquests elements narratius – que, com hem assenyalat, són semantitzats – permeten la representació del passat a través del relat, alhora que determinen el tipus de memòria que es construeix a partir de la recuperació que en fa l'escriptura. Per tant, l'anàlisi del paratext, de l'ús de la ficció en les novel·les i de les vinculacions entre el procés històric i el literari determinaran les formes de la memòria que adquireixen les obres i es consideraran les claus interpretatives del Cicle del Pallars.

D'altra banda, els mecanismes que els personatges utilitzen per a la reconstrucció de l'univers perdut – determinat per l'espai abandonat i el temps passat – possibiliten el treball memorístic de la ficció del que participen els elements constitutius de la memòria, això és, l'oblit i el silenci, el trauma i el dol, la figura testimonial i la condició de víctima. A partir de l'anàlisi d'aquests elements, podrem justificar la funció articuladora de la memòria de les novel·les en el benentès que la reconstrucció del passat no s'esdevé a partir d'un relat bèl·lic sinó de la plasmació d'unes formes de vida determinades, el que nosaltres hem considerat un «paisatge humà».

D'aquesta manera, pretenem determinar la funció del Cicle del Pallars com a mitjà de la memòria cultural i, d'altra banda, justificar la seva intervenció en la construcció de la memòria cultural del territori. La nostra pretensió és que aquesta eina analítica pugui ser utilitzada en l'estudi d'altres corpus, ja que la seva flexibilitat en facilita la transposició a altres obres i també a altres contextos culturals. Creiem, també, que és un model òptim per atendre les diferències entre les diverses obres que analitzem, tenint en compte que l'arc temporal que abraça el Cicle del Pallars s'estén durant tot el segle xx i que, d'altra banda, els elements vertebradors del relat literari – la Guerra Civil, el franquisme, l'èxode rural – ocupen una centralitat variable en cadascuna de les novel·les.

La representació gràfica d'aquest marc analític es divideix en dos blocs que estipulen els elements narratius i memorístics que haurem d'analitzar per determinar les representacions simbòliques que utilitza la memòria, d'una banda, i les claus interpretatives del relat de la memòria, de l'altra. D'aquesta primera classificació en deriven els epígrafs que hem determinat en el marc teòric i la seva aplicació al context literari: els tipus, les formes i els elements articuladors de la memòria. La vinculació entre uns i altres, i el seu tractament en cadascuna de les obres, ens permetrà justificar la funció de mitjà de memòria cultural de les novel·les del Cicle del Pallars. El segon bloc

ens presenta gràficament la relació entre els eixos vertebradors del relat, que ja hem identificat anteriorment, i els contextos socioculturals en què es concreta l'acte de recordació en la ficció, coincidents amb els marcs socials de què parla Halbwachs: el temps, l'espai i la llengua. El que nosaltres hem anomenat aquí «arc temporal», «espai referencial» i «llengua i identitat» constitueixen el motor creatiu de les obres i poden ser analitzats en cadascun dels títols i, alhora, dins el *continuum* que representa la narrativa del Pallars.

Amb aquesta proposta, pretenem fer una anàlisi textual que ens permeti determinar de quina manera les novel·les, a banda de reflectir la realitat a partir de la recuperació i l'establiment d'un context del record, també la modelen i, per tant, actuen com a formes d'escenificació de la memòria i com a constructores de memòria cultural.

REPRESENTACIÓ GRÀFICA DEL MARC ANALÍTIC

LA LITERATURA COM A MITJÀ DE MEMÒRIA CULTURAL					
REPRESENTACIONS SIMBÒLIQUES		CLAUS INTERPRETATIVES			
	TIPUS DE MEMÒRIA	FORMES DE LA MEMÒRIA		ARTICULACIÓ DE LA MEMÒRIA	
ELEMENTS NARRATIUS	L'espai	L'ús de la ficció	ELEMENTS MEMORÍSTICS	El silenci i l'oblit	
	El temps	Vinculacions entre el procés històric i el literari		El trauma i el dol	
	La llengua	Anàlisi del paratext		Els testimonis i les víctimes	
	La caracterització dels personatges				
	La intertextualitat				
EL CICLE DEL PALLARS DE MARIA BARBAL					
EIXOS VERTEBRADORS DEL RELAT	ARC TEMPORAL				
	Guerra Civil	Franquisme	Èxode rural	Transició	Recuperació de la memòria
	<i>Pedra de tartera</i>				
		<i>La mort de Teresa</i>			
	<i>Mel i metzines</i>				
		<i>Càmfora</i>			
				<i>País íntim</i>	
	ESPAI REFERENCIAL				
	El Pallars com a representació de l'espai rural		Barcelona com a representació de l'espai urbà		
	LLENGUA I IDENTITAT				

SEGONA PART: EL CICLE DEL PALLARS COM A MEMÒRIA CULTURAL

«O, si fallava, supervivents únics en un desert de records,
avesar-nos a aquesta condemna insomne:
a empènyer, un cop més, el penyal costa amunt,
a lluitar, delerosos, per allò que ja sabem perdut».
Francesc Parcerisas, «Ciutat deserta», *L'edat d'or*, (2000).

4. EL CICLE DEL PALLARS: CONSTRUCCIÓ LITERÀRIA DEL TERRITORI⁸⁹

Les tres primeres novel·les de Maria Barbal, *Pedra de tartera* (1985), *Mel i metzines* (1990) i *Càmfora* (1992) van publicar-se l'any 2002 en un sol volum que es va titular *Cicle del Pallars* sota el segell de La Magrana. El títol, que responia a una estratègia editorial, ha estat utilitzat posteriorment en àmbits acadèmics per fer referència a la producció barbaliana del Pallars, constitutiva d'una narrativa determinada que respon a la vocació de recuperació de la memòria i de la representació d'una realitat vinculada a un espai i a un procés històric molt concret, l'èxode rural, que té implicacions molt profundes tant en el territori com en cadascun dels personatges. Per la coincidència en les temàtiques, l'ambientació, els personatges, la situació geogràfica de les històries narrades i l'esforç de recuperar la imatge i la memòria de la vida de les comarques pirinenques de Lleida de la primera meitat del segle XX, cal incloure en aquest Cicle del Pallars el recull de contes *La mort de Teresa* (1986) i la novel·la *País íntim* (2005), com hem justificat en un treball anterior (Gatell, 2014). De fet, en els estudis publicats amb anterioritat al 2002 sobre l'obra de Barbal no hi trobem referències al Cicle sota aquest epígraf, tot i que alguns estudiosos havien vinculat oportunament les novel·les entre

89 En endavant, per a les citacions de les novel·les i el recull de contes es faran servir les edicions consignades a la bibliografia. En el cas de *Pedra de tartera* s'usarà l'edició commemorativa dels 30 anys de la publicació, de 2015, excepte en els casos que, per a l'estudi dels canvis introduïts per l'autora, es facin servir altres edicions que s'assenyalaran pertinentment. Per a les edicions acordades, s'assenyalarà el número de pàgina entre parèntesis i només s'hi especificarà el nom de l'obra si és necessari per a la comprensió del text. Així mateix, per a les citacions d'altres novel·les, s'especificarà el títol de l'obra i el número de pàgina, no el nom de l'autor o autora. Quan s'infereixi del text la novel·la de la qual se cita, només apareixerà el número de pàgina entre parèntesis.

elles a partir de la ubicació en el Pallars de part de la seva acció. Tot i així, de la relació de *La mort de Teresa* amb el Cicle del Pallars només en trobem una referència a Neus Real (2007), qui determina que aquest està constituït per les tres primeres novel·les i el recull de contes, malgrat la confirmació anterior de Susanna Rafart (2002) que només *Pedra de tartera*, *Mel i metzines* i *Càmfora* en formen part. La realitat narrativitzada en les obres del Cicle respon a la formulació següent: la despoblació de l'alta muntanya a mitjan de segle a causa de la Guerra Civil i les seves conseqüències històriques, polítiques i sociològiques.

Maria Barbal descarta la possibilitat d'adscriure el volum de relats al Cicle pel fet de tractar-se d'una obra en què assaja estils, tècniques i caracteritzacions psicològiques que desenvoluparà més endavant a les novel·les i, a més, pel fet de tractar-se de relats breus (Gatell, 2014: 80). Però l'estudi aprofundit de totes les obres i la desvinculació de l'epígraf «Cicle del Pallars» de l'estratègia comercial inicial ens en permet la seva inclusió si atenem a la coincidència dels elements narratius de les històries. Així mateix, *País íntim* pot incloure-s'hi en la concepció més àmplia que pretenem justificar: la d'una narrativa barbaliana del Pallars amb què Barbal traça un arc històric – que correspon a les coordenades d'espai i de temps – que comprèn tot el segle XX i ens situa en el seu Pallars natal, que actua com a teló de fons i com a referència d'un món, el rural de l'alta muntanya, en vies d'extinció. El plantejament és compartit per les quatre novel·les i per alguns dels relats del volum *La mort de Teresa*. En totes les obres hi podem identificar elements etnogràfics i narratius comuns que intervenen en la formulació de l'univers literari del Pallars i a través dels quals l'autora planteja aquesta construcció literària: les formes de vida, les relacions familiars, l'estructuració social i la construcció simbòlica que representen els trets culturals. Barbal construeix la narrativa del Pallars a partir de la descripció de les bases de representació social i cultural de l'àmbit en què se situen les obres. Ho fa construint uns relats que es fonamenten en l'experiència vital dels personatges i que en cap cas descriuen la mitificació de l'àmbit rural o la plasmació del paisatge com a mer teló de fons. La proposta de l'autora és oferir el retrat d'un món extingit a partir de l'anàlisi de la naturalesa humana. Allò que comparteixen els personatges del Cicle del Pallars és l'èxode a la ciutat, d'aquí que l'emigració, la tensió entre l'espai rural i l'urbà, la relació amb l'entorn, l'efecte del desarrelament, l'ensorrament de les estructures familiars rurals, els rols de gènere i l'articulació que d'aquests fenòmens en fa la llengua, en constitueixin el gruix temàtic. Així, la Guerra

Civil, juntament amb la resta de processos històrics que se'n deriven no en són elements temàtics sinó elements propis de l'impuls creatiu. Maria Barbal (2007: 7-8) ho especifica així quan justifica el seu interès per l'èxode rural i els canvis socials que aquest provoca:

L'impuls creador de la meua escriptura neix d'aquestes famílies submergides en una decadència creixent: represaliades pel bàndol vencedor després de la guerra civil, abandonades amb les altres per una dictadura ferotge, veuen marxar el mestre, el metge, el capellà, perden el petit poder adquisitiu que tenien i decideixen emigrar perquè descobreixen que la seva capacitat de treball els és retribuïda amb diners a les ciutats.

Aquest interès de l'escriptora es veu reforçat per l'aparició, el 2001, del llibre *Camins de quietud*, un volum de proses de no-ficció que representa un recorregut literari per alguns pobles deshabitats del Pirineu català. *Camins de quietud* representa la descripció real de les conseqüències d'un despoblament que Maria Barbal aborda també en les novel·les de ficció i dona compte de la voluntat testimonial de l'autora que ens mostra els pobles a través de relats de la quotidianitat abans del seu despoblament. Cal destacar que la voluntat antropològica de l'autora és molt manifesta en aquest conjunt de narracions i sembla completar la seva tasca literària ficcional en referència al Pallars.

Tot i aquesta voluntat expressa de l'autora i del fet que ella mateixa estableixi la Guerra Civil com a punt d'inflexió en la vida de les societats rurals com a catalitzador de la creació literària, la majoria dels estudis sobre la seva obra pallaresa no en fan un acostament que analitzi la vinculació entre el fet històric i la seva literaturització, ni assenyalen el conflicte bèl·lic com a eix narratiu. La perspectiva hermenèutica que proposem des de les narratives de la memòria allunya el nostre treball de la categorització en què s'ha situat habitualment la narrativa barbaliana, això és, la de la seva eventual pertinença al que s'ha anomenat «narrativa rural». Aquesta discussió, mantinguda sobretot durant els anys vuitanta i noranta, va enfrontar els defensors de la dicotomia «novel·la rural» i «novel·la urbana» - en el benentès que l'ambientació de les obres en determina el contingut i la forma - i els qui fugen d'aquest debat, entre els qui es compten els autors objectes de la discussió, Maria Barbal i Jesús Moncada en primer terme. D'altra banda, alguns autors han considerat l'oportunitat de vincular les novel·les del Pallars a l'epígraf «literatura pirinenca», una literatura en què, tradicionalment, la representació de les muntanyes ha tingut un valor bàsicament simbòlic i mític. Així ho

fa Helena Alonso (2007), tot i discutir els criteris que estableix Xavier Campillo (1991-1992) per determinar les característiques de la literatura pirinenca: «Crec que pot acceptar-se, sense reserves, l'etiqueta de literatura pirinenca per a les novel·les del *Cicle* sempre i quan no entenguem aquest epígraf com una catalogació reduccionista, que impliqui pensar que aquesta literatura és només interessant per a la gent del Pirineu» (Alonso, 2007: 57).⁹⁰

Si bé és cert que les obres de Barbal descriuen, a través de la ficcionalització de les formes de vida rurals, els elements de la societat tradicional, deixen testimoni de la crisi social esdevinguda en l'àmbit muntanyenc i fan ús de les formes de la parla local – trets tots ells constitutius, per a Campillo, d'aquesta «literatura pirinenca» – no podem considerar que idealitzin ni participin de la recreació mítica de la societat tradicional de muntanya. Ben al contrari, l'elegia i el plany de la terra perduda a què fa referència Isidor Cònsul (2002) en referir-se a les obres del Pallars no contribueixen a mitificar un espai a què Barbal es refereix com un territori amb unes característiques físiques i unes formes de vida que, en definitiva, acaben expulsant dels Pirineus els seus propis habitants. Així, la producció barbaliana del Pallars constitueix una narrativa que aprofundeix en els canvis històrics i socials que es produeixen en l'àmbit muntanyenc, atenent a les seves causes i les seves conseqüències i allunyant-se, per tant, del simple retrat melancòlic i elegíac del món rural que li atribueixen alguns autors (Marrugat, 2014; Oró-Piqueras, 2017).

Més enllà de les classificacions proposades en virtut del tractament que a les novel·les reben els Pirineus com a espai en què es desenvolupa bona part de l'acció diegètica, els estudis publicats sobre les obres del *Cicle del Pallars* no solen fer-ne una aproximació interpretativa que contempli la Guerra Civil com un eix vertebrador del relat.⁹¹ És interessant, tant per a l'estudi de la narrativa de Barbal com per a l'estudi de la literatura catalana, constatar que l'autora escriu justament fora dels límits de les denominacions d'èpoques i estils literaris, i que les obres del *Cicle* no són ni transgressores en la forma,

90 Helena Alonso justifica així que *Les veus del Pamano* (2004) de Jaume Cabré, tot i compartir l'espai referencial i l'època històrica amb obres com *Pedra de tartera* i *El segle de la llum* (1993) de Pep Coll, catalogades com a obres de la «literatura pirinenca», no es consideri una novel·la adscrita a aquesta classificació ja que no s'ajusta als criteris proposats per Campillo en la definició d'aquest tipus de literatura.

91 Maricel Oró-Piqueras (2017), tot i proposar un plantejament analític que contempli la Guerra Civil com a motor narratiu de les obres del *Cicle del Pallars*, identifica el paisatge muntanyenc com a protagonista principal de les novel·les. A l'anàlisi de *Pedra de tartera*, vincula el pas de les estacions meteorològiques no només als pensaments i records de Conxa sinó també a l'estructura narrativa de la novel·la. Oró-Piqueras identifica *Pedra de tartera* i *Mel i metzines* amb la proposta de classificació de «novel·la rural» i «novel·la pirinenca».

com preconitzava la generació del 70, ni aborden temes nous que l'obertura democràtica propicia, com la sexualitat o les relacions sexuals no normatives. Tampoc no ens presenten un relat crític sobre la guerra i la postguerra sinó més aviat un relat sobre l'èxode, la pèrdua de referents i l'establiment de la identitat pròpia.

L'èxode rural, però, és una conseqüència directa, si bé no única, de la Guerra Civil i de la repressió que infligí el franquisme, especialment virulenta en aquesta zona pirinenca on tingué lloc un dels episodis més cruels de la guerra, el Front del Pallars. Un i altre fenòmens – Guerra Civil i franquisme – apareixen en aquestes obres amb rellevància diferent en cadascuna d'elles. Per rellevància ens referim a la presència més o menys manifesta de fets vinculats a la guerra i la repressió en cadascuna de les històries, ja que els objectius de l'autora són lluny de la voluntat de fer un relat del procés bèl·lic o de la dictadura, sinó que un i altra són subjacents al relat com a sistemes d'organització social i de poder.

Dins d'aquest marc que hem esbossat, el Cicle del Pallars ens condueix des de la primera dècada del segle XX en què podem datar el naixement dels protagonistes de les seves dues primeres novel·les, la Conxa de *Pedra de tartera* i l'Agustí de *Mel i metzines*, fins a la vellesa d'aquests dos personatges – el relat dels quals és una analepsi narrada en primera persona – cap als anys vuitanta. D'una manera especial, la Guerra Civil és el fet que estructura aquestes dues històries, tot i que cap de les dues són relats de guerra i aquesta no hi apareix ni tan sols com a escenari, sinó més aviat com a fet estructurador de la vida dels protagonistes i, per tant, també dels seus relats vitals. Amb *Càmfora* ens situem a la segona meitat del segle, durant els anys seixanta i, per tant, en el tardofranquisme. No hi ha referències explícites a la Guerra Civil ni el trasllat dels protagonistes a la ciutat de Barcelona respon a motius relacionats amb el conflicte, però, tot i així, serà fonamental establir el marc històric en què situem aquest moviment migratori. *País íntim* situa l'acció a finals de segle XX, a cavall entre els primers anys del XXI, i recupera i desenvolupa històries que havien quedat apuntades a *Pedra de tartera*. Tot i que no hi ha recuperació de personatges, a *País íntim* som testimonis de la vida de Teresa – a qui podríem nomenar l'*alter ego* o el correlat d'Elvira, la primogènita de la Conxa de *Pedra de tartera* – explicada a través del relat en segona persona de la filla d'aquesta, Rita, qui es converteix en la veu – la consciència – de la seva mare en la reconstrucció de la història familiar per tal d'esclarir els motius que l'han convertit en una figura esquerpa, ressentida i tancada en el seu món perdut, el seu país íntim.

D'aquesta manera, amb el compromís de Rita envers la recuperació de la memòria familiar i col·lectiva, Maria Barbal tanca el segle XX i, creiem, el Cicle del Pallars.⁹²

Com la seva obra, també Maria Barbal quant a escriptora s'allunya dels criteris d'una classificació restrictiva. Segons Àlex Broch (1992), Barbal no comparteix els trets que defineixen la «generació del 70» en què s'inscriuen Montserrat Roig i Terenci Moix, per exemple, ja que, tot i ser coetanis, Barbal comença a escriure força més tard. Comparteix aquesta circumstància amb Jesús Moncada i Ferran Torrent, autors que Broch insereix també en un grup d'escriptors a qui anomena «els ressagats» en relació amb la generació «rebel» del 70. Podríem dir, per tant, que Maria Barbal comença a escriure massa tard per pertànyer a aquesta generació i massa aviat per pertànyer a la generació dels anomenats «nets de la guerra» que escriuen en el camp de les narratives de la memòria a partir de mitjans dels noranta. De la mateixa manera que Julio Llamazares amb *Luna de lobos* (1985) i Antonio Muñoz Molina amb *Beatus ille* (1986) en la narrativa castellana, Barbal escriu una novel·la que s'allunya del realisme compromès i de la narrativa testimonial i d'exili pròpia de la postguerra, però també dels postulats de la postmodernitat que imposa el relativisme i la crisi de la raó a partir dels anys vuitanta. L'autora se situa més a prop d'una sèrie d'escriptors que, nascuts abans de 1950, literaturitzen la història sense cap voluntat de recrear l'època dels personatges. Aquest és un tret característic de la novel·la dels anys vuitanta que, en una nova relació amb el postfranquisme, cedeix el protagonisme a la metaficció historiogràfica, enfocament constatat per Albert (1999: 43), que cita Ansgar Nünning: «*El interés de este planteamiento narrativo se centra en el proceso de reconstrucción de la historia, que hace pasar a un primer plano el caminar de la conciencia y la memoria, mientras que el relato de los meros hechos históricos retrocede a una segunda instancia*». També Francesc Calafat (1992) ha assenyalat, en relació amb la novel·la històrica catalana dels anys vuitanta, l'interès dels escriptors per interpretar els moments clau de la història utilitzant el context històric només com a matèria de recreació literària i en cap cas com a marc per a la reflexió ideològica.

En referència a *Pedra de tartera*, Barbal confessa que el seu impuls creador prové de la necessitat de completar la història familiar que li és llegada fragmentàriament a través d'anècdotes, relats parcials, records i molts silencis, tot plegat vinculat a la Guerra Civil. Segons afirma, en escriure la novel·la intentava donar sentit al passat familiar amb la

⁹² En aquest cas, l'autora té consciència de tancar un cicle narratiu, segons ella mateixa manifesta (Gatell, 2014: 80).

intenció de completar-ne la història i poder-se'n distanciar, però aquesta primera intenció va quedar superada per la necessitat de seguir aprofundint en les possibilitats literàries d'uns temes que reapareixen a les obres posteriors en diferent mesura i amb diferent centralitat: la Guerra Civil i la migració (Gatell, 2014: 73). El seu impuls creatiu no és, per tant, fruit de la necessitat d'un plantejament polític ni ètic a l'entorn dels fets històrics o els canvis sociològics que comporten, sinó que pretén la reconstrucció de la memòria pròpia del seu territori natal.

El context en què Barbal escriu aquestes obres vinculades a la recreació ficcional del passat no és el mateix en què els autors en llengua castellana publiquen les seves novel·les. L'esclat de l'interès per la memòria ha provocat no només la publicació de nombrosíssimes obres sobre la Guerra Civil, sinó també estudis acadèmics, tant literaris com historiogràfics que han fet que el tema, segons Andrés-Suárez (2011: 309) «[haya] cobrado especial protagonismo en el paradigma teórico de las humanidades». Però no passa el mateix amb el sistema literari català, en què no s'ha donat aquest auge, si més no, de manera comparable. Tot i així, la producció ficcional en català en referència al passat marcat per la Guerra Civil i la repressió posterior no és gens menyspreable, com s'ha estudiat en el punt corresponent. En el panorama literari a l'entorn del conflicte bèl·lic, l'obra pallaresa de Maria Barbal se situa temporalment després d'uns anys políticament convulsos i només deu anys després de la mort del dictador. És justament en aquests decennis, els de 1960 i 1970, que apareixen grans obres de la literatura catalana, o escrites a Catalunya, que relaten les històries que han de restituir la memòria del país com *La plaça del Diamant* (1962) i *El carrer de les Camèlies* (1966) de Rodoreda, *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé i *Ramona, adéu* (1972) i *El temps de les cireres* (1977) de Montserrat Roig. *Pedra de tartera* s'escriu en plena democràcia i aborda la gestió del trauma personal i col·lectiu de la guerra, el dol, la pèrdua i l'abandonament, amb una distància suficient com per fer-ne un relat que només té l'aparença d'autobiogràfic i que és, en realitat, ficció.

Uns anys més tard de la publicació de l'*opera prima* de Barbal, escriptors com Pep Coll, Jaume Cabré o Emili Teixidor donaran continuïtat a les temàtiques que l'autora ja havia plantejat i, fins i tot, contribuiran a la literaturització del Pallars amb obres com *El segle de la llum* (1997) de Coll o *Les veus del Pamano* (2004) de Cabré. També és més tard que apreixeran les obres canòniques de la literatura de guerra gallega com *O lapis do carpinteiro* (1998) de Manuel Rivas, el relat «A lingua das borboletas» que forma part

del compendi de contes *Que me queres, amor?* (1995) del mateix autor i, hi afegiríem, *Agosto do 36* (1991) de Xosé Fernández Ferreiro. Haurem d'esperar als primers anys del segle XXI perquè apareguin les obres que aborden la memòria de la guerra en la literatura basca.

La visió de conjunt de les literatures hispàniques aporta informació sobre la vinculació entre el concepte de memòria històrica, el de narratives de la memòria i el de nacionalitat que, tot i que no forma part de l'objecte principal d'aquesta tesi, necessàriament n'és referència en establir com a objecte d'estudi unes obres adscrites a un sistema literari concret – el català – que, alhora, no es pot contextualitzar al marge del marc històric que Catalunya comparteix amb l'Estat Espanyol. En aquest context, *Pedra de tartera* ha d'ocupar una part principal i privilegiada del nostre estudi. A banda de ser l'obra més coneguda i llegida de Barbal, també la que compta amb més estudis acadèmics, és la matriu de tot el Cicle del Pallars quant a referència literària. Si a *La mort de Teresa* l'autora assaja l'escriptura d'un conjunt de nuclis temàtics i l'esbós de personatges que apareixeran després a les novel·les, a *Pedra de tartera* apareixen esbossats temes, trames i personatges que configuraran les obres del Cicle publicades posteriorment.

En bona mesura, la guerra i els llargs anys del franquisme vertebraren la vida dels personatges de la mateixa manera que vertebraren la societat espanyola del moment i provoquen l'abandonament de l'àmbit rural, però també la deconstrucció del paradigma relacional i de l'estructuració social pròpia de la ruralia. Aquest plantejament amplia la mirada que podem fer a l'obra barbaliana del Pallars i afegeix la necessitat d'una lectura dels processos de desarrelament, de l'alienació que sobrevé als protagonistes emigrats a la ciutat, del canvi de model familiar, dels rols de gènere i de la gestió del trauma que aquests processos els provoca.

L'anàlisi de les tècniques narratives que l'autora utilitza per a la construcció d'un univers literari permetrà justificar la constitució d'una narrativa, la del Pallars, diferenciada de la resta de l'opus barbaliana, amb una vocació inequívoca de narrativitzar el territori en què s'emmarca. Un territori que és un espai geogràfic però també una referència temporal, històrica i vital de l'escriptora.

4.1. Eixos vertebradors del relat: creació d'un univers literari

Les línies temàtiques que hem identificat com a pròpies de les obres del Cicle del Pallars, l'ús de l'espai geogràfic pallarès com a espai simbòlic d'un món que desapareix i, en darrer terme, l'establiment de l'èxode com a tema d'interès principal de l'autora en totes les obres del corpus són els elements que vertebreren l'univers literari barbalià a l'entorn del Pallars i la seva narrativització. Aquesta formulació constitueix la nostra proposta d'anàlisi de les tècniques narratives que ens permetrà determinar quines són les representacions simbòliques del passat que utilitza la memòria en relació amb l'espai, el temps, la llengua, els personatges i la intertextualitat. La recuperació de la memòria a través de l'escriptura és possible gràcies a aquestes tècniques narratives semantitzades i a la seva vinculació als marcs socials que representen el temps, l'espai i el llenguatge. En aquest sentit, les estructures temporals de les novel·les estableixen un arc temporal que pot ser analitzat segons el temps del relat i, d'altra banda, en relació amb el substrat històric tant de la narració com del temps extraliterari, en una necessària vinculació entre els fets històrics i l'obra literària. En segon lloc, haurem de determinar quin és l'ús dels espais en les novel·les a l'entorn de dos eixos principals: la desmitificació de l'espai natural i la funció de la ciutat com a referent de modernitat i d'alienació. El temps i l'espai seran analitzats a partir del concepte de cronotop que establím en relació amb la idea del caràcter indisoluble d'aquests dos elements en el relat ficcional. En tercer lloc, la llengua articula tots els fenòmens que es descriuen a les obres i forma part també del seu gruix temàtic en el benentès que el seu ús té una importància cabdal en la creació i la caracterització dels personatges i, a banda, dona compte de la influència que els processos migratoris tenen en cadascun d'ells a través dels usos lingüístics. En quart lloc, analitzarem l'estructura i les tècniques narratives de les novel·les en el benentès que una i altres són estratègies semantitzades que contribueixen a la reconstrucció de la memòria. En cinquè lloc, la intertextualitat entre les quatre novel·les i els relats de *La mort de Teresa* s'estudiarà a partir dels elements comuns a través dels quals es planteja la construcció literària de les formes de vida rurals, de les relacions socials i familiars i de la construcció simbòlica que representen els trets culturals amb què l'autora elabora el relat de la realitat social que la memòria rescata de l'oblit amb el discurs narratiu. Finalment, l'estudi de la caracterització dels personatges, en relació amb l'espai, el temps i l'efecte que produeixen en cadascun d'ells els fets que hem establert com a

estructuradors del relat, contribuiran a poder-ne determinar la seva funció com a portadors de la memòria.

A partir de l'anàlisi textual de les obres, establim la vinculació del patrimoni literari amb el territori i justificarem l'existència d'un univers literari construït en base a un comú denominador: l'espai geogràfic pallarès com a espai simbòlic d'un món que s'extingeix, en el benentès que la delimitació d'aquest espai, quant a element narratiu semantitzat, comporta l'establiment d'un marc temporal al què s'adscriuen uns fets històrics la narració dels quals s'activa a partir de la llengua. La desaparició inexorable d'unes formes de vida i de treball i l'efecte que aquesta desaparició té en els personatges és a la gènesi de totes les obres del Cicle del Pallars.

4.1.1. El cronotop del Pallars

Aquest plantejament troba suport teòric en el concepte de cronotop proposat per Bajtín al capítol «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela» a *Teoría y estética de la novela* (1975). Si bé el marc analític d'aquesta tesi no es basa en la narratologia ni la teoria literària, la idea del cronotop plantejada per l'estudiós rus dona forma teòrica a la connexió de les relacions temporals i espacials en què basem la construcció de la narrativa barbaliana del Pallars. El que ens interessa és la formulació segons la qual el terme expressa, com assenyala Bajtín, el temps considerat la quarta dimensió de l'espai (1989: 237). D'aquesta manera, el cronotop es defineix com la connexió de les relacions temporals i les espacials que, en l'àmbit de la literatura, s'assimilen artísticament. Per a Bajtín, en la literatura, el cronotop és una categoria de la forma i el contingut en què s'uneixen els elements espacials i temporals per determinar els gèneres literaris, sempre a partir del temps, que és el principi bàsic del cronotop.⁹³ D'altra banda, el cronotop determina la imatge de l'ésser humà en la literatura, una imatge que Bajtín (1989: 238) defineix com a «*esencialmente cronotópica*». Com assenyala Łuczak (2011), el cronotop bajtinià és un terme polivalent que admet diverses interpretacions. Sumem a la concepció del terme un dels nivells que Mitterand (1990) proposa per a la consideració del cronotop: la que el defineix com la visió panoràmica d'una època o un lloc, la representació d'un estat del món que considera el temps com a històric i l'espai com a

93 Així, segons Mitterand (1990), en un estudi interpretatiu de l'obra de Bajtín, el temps mitològic determina el drama i l'epopeia mentre que el temps històric determina la novel·la, per exemple.

social (Malcuzyński, 1992: 206). En l'àmbit literari, el cronotop ordena i organitza els fets narratius que donen forma a la novel·la i és, per tant, un vehicle de la informació narrativa.

Coincidim amb Łuczak (2011) en la formulació del cronotop com el conjunt de coordenades espacials i temporals que donen forma a la situació d'enunciació en el text literari. Així mateix, aquestes coordenades no són enteses només com el moment i el lloc en què s'inscriu el text, sinó que tenen en compte el context extra-textual indispensable per dotar de sentit el discurs. D'aquesta manera, afegim a l'establiment del cronotop com a punt d'encontre de les dimensions temporal i espacial en la literatura la seva consideració com a context en què es produeixen els actes de recordació que, com va establir Halbwachs, estan delimitats pels marcs socials del temps i l'espai i, en un segon terme, pel llenguatge. Aquests marcs socials, que actuen com a estructures narratives juntament amb la creació de personatges i la intertextualitat, són els que ens proposem analitzar per a determinar el tipus de memòria que Barbal construeix a les seves obres.

4.1.1.1. L'arc temporal: substrat històric de la narració

Com ja hem assenyalat, la Guerra Civil espanyola, el franquisme, l'èxode rural, el període de la Transició a la democràcia i l'interès per la recuperació de la memòria col·lectiva són els eixos vertebradors del relat de les obres del Cicle del Pallars.⁹⁴ Determinem, per tant, que les novel·les del Cicle abracen tot el segle XX. De manera absoluta, la Guerra Civil simbolitza el trencament de la societat espanyola arran d'un procés bèl·lic que no representa només l'enfrontament de dos bàndols per la presa del poder de l'Estat, sinó, entre d'altres, la confrontació entre dos models de vida diferents i, per tant, interpel·la tota la ciutadania espanyola. El franquisme, l'èxode rural, la Transició i la recuperació de la memòria que esclata a la darrera dècada del segle XX són processos històrics que s'esdevenen del procés bèl·lic i en són clarament deutors.

94 Una metafòrica divisió del segle XX a partir d'aquests fets històrics es justifica, en l'estudi de les obres, en el benentès que, seguint Halbwachs, considerem les etapes temporals com a construccions socials relatives a les diferents concepcions del temps que una societat determinada elabora segons el seu context particular.

L'èxode a les ciutats, però, és un dels fets fonamentals que contextualitzen l'acció de les obres del corpus. En realitat, totes les novel·les analitzades expliquen històries de migració. Potser no pot ser d'altra manera si el que vol l'autora és fer la crònica de la vida al Pallars que, segons afirma Anne Charlon (2006: 156) en parlar de l'obra de Barbal, és «escriure la [vida] de les seves migracions». Els viatges empresos pels protagonistes de les obres i els efectes que aquest trasllat té en cadascun d'ells és diferent i respon a causes també distintes. Així mateix, la centralitat que ocupa aquest procés migratori en les trames és diversa: si a *Pedra de tartera* només el darrer capítol ens situa en el context del moment de recordació que la protagonista fa, ja en la vellesa, a Barcelona; *Mel i metzines* mostra un moviment circular del protagonista ja que relata tota la trajectòria vital d'Agustí Ribera: la seva fugida del poble, l'experiència com a soldat republicà, l'exili a França i la tornada a Olp, cinquanta anys després; *Càmfora* és, sobretot, la història d'una migració forçada a la ciutat i la lluita dels personatges per assumir els canvis que experimenten; i *Pais íntim*, que és la darrera novel·la i la que es distancia més de les altres quant al plantejament narratiu, indaga en l'efecte que el trauma de la guerra, però també el de l'abandonament del poble, ha tingut en una de les protagonistes. L'assumpció del nou ordre urbà i la pèrdua dels referents socials rurals desequilibren, de manera diversa, els personatges d'aquestes obres.

El procés bèl·lic i l'èxode posterior, per tant, constitueixen els dos eixos principals en què se sosté el substrat històric compartit per totes les obres del Cicle i seran els dos processos que determinarem com a bàsics en les novel·les en relació amb l'impuls creatiu de l'autora.

4.1.1.1.1. La Guerra Civil i la postguerra al Pallars

La Guerra Civil va suposar un desastre social, econòmic i humà d'enorme magnitud i s'erigeix en un dels fets fonamentals que han establert la història de l'Estat Espanyol des de 1936 fins a finals del segle XX. A causa de les circumstàncies polítiques ja ressenyades, Catalunya es va convertir en símbol de la resistència al règim franquista. La repressió durant la postguerra, cruenta i metòdicament aplicada arreu, va tenir un impacte especial en molts pobles del Pallars, justament per la seva condició de zona muntanyenca i de frontera. Un dels fets ocorregut al *Front del Pallars* va servir

d'inspiració literària per a Barbal per escriure un dels passatges més estremidors de *Pedra de tartera*, la mort de Jaume, marit de Conxa, qui, a causa de la seva activitat política, és arrestat en plena nit, possiblement a causa d'una delació. En un complex joc intern, aquest fet és recuperat a *País íntim* com la causa principal del trauma que Teresa, a qui identifiquem com l'Elvira de *Pedra de tartera*, arrossega des de la seva infantesa i es converteix en el dispositiu que activa la necessitat de la recuperació de la memòria familiar que emprèn Rita, la narradora. La detenció i posterior assassinat del seu avi durant la guerra és el record recurrent que apareix a *País íntim*, amb una sèrie de detalls que amplien la informació que tenim de la detenció i desaparició del Jaume de la primera novel·la. Així, Barbal vincula la realitat històrica i la història ficcional en un exercici literari que dona compte de la seva pròpia voluntat de (re)escriure els fets que assolaren el Pallars durant la guerra. Manuel Gimeno (1987: 77-78) ens en fa la crònica i ens ajuda a contextualitzar un dels fets bàsics de la història recent del Pallars en relació amb la Guerra Civil:

El dia 4 de novembre de 1938, a primera hora del matí, va córrer la notícia que la guàrdia de soldats que hi havia al pont – penjat – de la Bastida, més tard desaparegut, havia estat atacada durant la nit i només en quedava un supervivent, ferit. Tot seguit, el general Sagardia, per tal d'investigar el cas, va demanar la col·laboració del Servicio de Información y Policía Militar de la 63 Divisió. [...] Pel que hom assegura, el general Sagardia, allí mateix, va dir: «*Fusilaré a diez catalanes por cada hombre muerto de mi guardia*». I tal dit, tal fet. [...] A la matinada de l'endemà, el propietari de la finca anomenada «la Molina de Josepet», acompanyat d'un fill de 14 anys, se n'anà a la seva propietat, situada passat el Pont de Pedra, un quilòmetre més amunt de Rialb, a mà esquerra. Allí trobaren unes quantes mantes escampades per terra i una boina ensagnada i amb massa encefàlica. També observaren que d'un tros de terra remoguda sobresortia una mà, i així se'ls féu patent el què temien, i que en un Rialb ple de por s'havia pressentit durant tota la nit. En efecte, allí, en aquell terraplè que limitava el prat amb la carretera, havien afusellat els onze veïns detinguts el dia anterior. Eren els catalans que demanava Sagardia.

Els onze morts, més ben enterrats del que els havien deixats els militars, van quedar en aquell prat durant molt de temps, fins que, a la dècada dels seixanta, en ocasió de remoure cadàvers de soldats morts a la guerra i enterrats al cementiri de Rialb, per dur-los al Valle de los Caídos, hom aprofità per enterrar al cementiri d'aquest poble els assassinats del Pont de Pedra.

El fet apareix narrat directament a *Pais íntim* (388), en el context de l'acte en reparació de les víctimes que s'organitza al cementiri del poble on es van produir els assassinats:

Aquestes onze persones van ser assassinades el 5 de novembre de 1938 com a resposta als soldats nacionals morts el dia abans. El comandament havia promès que mataria deu catalans per cada un dels seus homes. No va fer executar soldats republicans sinó onze persones denunciades pels seus veïns, moguts per greuges que ara ens farien riure per la seva intranscendència.

La funció de cronista de Gimeno a la seva obra *Revolució, guerra i repressió al Pallars (1936-1939)* es veu completada per la ficcionalització que en fa Barbal a les obres del Cicle. En aquest cas, però, el pacte ficcional entre l'autora i els lectors permet que la versemblança dels fets narrats substitueixi la seva veracitat. És així que, en la lectura de *Pedra de tartera* i *Mel i metzines*, les circumstàncies vitals dels protagonistes – en relació amb la guerra – prenen una centralitat que respon més a la memòria que es conserva del conflicte que no pas al coneixement històric i crític del passat. Aquesta memòria, com indica el professor Solé i Sabaté (1985), respon a l'efecte que provoca sobre els testimonis la repressió sistemàtica durant la immediata postguerra i no tant a una cruesa extrema ni especialment acarnissada en els processos repressius al Pallars. Si la historiografia s'ocupa de situar la repressió al Pallars en el marc de la postguerra en relació amb d'altres territoris, la literatura ficcionalitza els fets a partir de la memòria recuperada de l'experiència viscuda. Les diferències entre el fet i la memòria del fet es gesten en el procés d'escriptura gràcies a les condicions narrativa i selectiva de la memòria. Així, la figura del general Antonio Sagardia Ramos, malauradament molt present en la memòria del Pallars, contribueix a engrandir la incidència del record del terror en els testimonis sobre els qui es va exercir una pressió sistemàtica que, anys més tard, recorden com a arbitrària tot i respondre a una planificació completament racional, com afirma Solé i Sabaté (1985: 268). L'impacte d'aquesta repressió en la memòria de les persones que la patiren, i no pas la magnitud real i les conseqüències que se'n van derivar, és el que Maria Barbal narrativitza a les seves obres. Per tant, el record de la guerra viscuda en unes circumstàncies específiques i el record de la repressió a la que fou sotmès el territori de l'Alt Pirineu formen part del relat històric que Barbal, de manera més o menys manifesta, incorpora al seu discurs literari en les obres del Cicle.

4.1.1.1.2. Èxode rural i despoblació

El nombre de morts, els presoners o els afusellaments del conflicte bèl·lic formen part del relat ficcional en l'obra barbaliana, així com els desplaçaments que, després de la guerra, es donaren al Pallars. I encara una altra circumstància que contextualitza bona part de les accions que se succeeixen en les obres de Barbal i que justifica que els seus protagonistes emprenguin el camí de l'èxode, això és, l'oblit administratiu i institucional d'un territori castigat i abandonat a la seva sort. A *Pedra de tartera* ens en parla Jaume, quan es queixa que els qui governen les institucions s'han oblidat de la gent que viu a la muntanya i, per aquesta raó, el territori és desatès quant als serveis més bàsics, en aquest cas, l'aigua. Però en tenim més exemples, com el fet mateix que aquest «oblit» institucional és el que fa que el fill de Conxa es vegi obligat a traslladar-se a Barcelona per poder accedir a la medicació i els serveis mèdics que necessita la seva esposa. Aquestes línies temàtiques responen a una voluntat crítica de l'autora respecte la mala gestió que el poder administratiu va fer del territori pallarès. Barbal (Gatell, 2014: 75) ho enuncia de la següent manera:

Pensem que parlem de la postguerra i de com aquests pobles queden absolutament desolats per motius de la mateixa guerra, per motius econòmics i per falta de suport de les institucions. Els pobles es queden sense mestres, sense carreteres practicables... queden terriblement desprotegits. També és el moment de la industrialització i la gent en fuig.

Les afirmacions de Barbal, lluny del rigor historiogràfic, responen a l'experiència viscuda. Tot i que l'autora emigra a Barcelona en unes circumstàncies molt diferents a les dels seus personatges, ja que abandona el Pallars a quinze anys per poder estudiar el Batxillerat, se serveix de l'exemple d'experiències properes, de la seva mateixa família, i del dolor amb què assisteixen al tancament de la casa de pagès, que és també el tancament de la hisenda, l'abandonament de les terres i d'una manera de viure simbolitzada en el tancament definitiu de la porta de casa. Diu Barbal (Gatell, 2014: 75): «La migració està molt present en la meua vida, m'és molt pròxima [...] M'interessa perquè és un tema que transforma la persona, gairebé la divideix en dues persones bessones que han de conviure: la que es troba bé a la ciutat perquè l'anonimat la protegeix i la que, alhora, enyora les muntanyes, el paisatge de la infantesa». El substrat històric de les novel·les es concreta, així també, en la configuració de les migracions

com una de les grans històries de la humanitat. La migració és un fenomen sociològic que es nodreix de la petita història de cadascuna de les persones que la protagonitzen i que, en bona mesura, alteren tant el lloc que abandonen com el lloc on s'estableixen i, alhora, veuen alterats els seus projectes vitals.⁹⁵

El segle XX ha estat l'escenari de múltiples fenòmens a tot el món vinculats a les migracions i Catalunya no n'ha estat una excepció. L'èxode que ha despoblat el món rural ha significat també l'arribada de milers d'emigrats a les grans ciutats, homes i dones que, de fet, han estat i s'han sentit emigrants dins el seu propi país a causa de les diferències existents entre l'àmbit que abandonaven i l'àmbit a què arribaven. Alhora, uns altres emigrats arribaven a les zones urbanes provinents de diferents territoris de l'Estat espanyol. Uns i altres – els emigrats catalans i els provinents de fora del país – van compartir durant dècades les dificultats de l'encaix a la terra d'acollida, principalment la ciutat de Barcelona.

Parlem d'èxode – amb la connotació d'emigració massiva – perquè les circumstàncies i raons de l'abandonament del món rural van afectar totes les persones que en formaven part, tant aquelles que van marxar com les qui van romandre en un món cada cop més inhòspit i aïllat. Per contra, la ciutat com a estructura administrativa, sociocultural i política es va engrandir (tot propiciant l'aparició de les àrees metropolitanes) per tal de donar aixopluc a persones de procedències i llengües diverses que buscaven una oportunitat de millora. Els processos migratoris, per tant, transformen també els espais. Tomàs Vidal i Bendito (1979) fa un estudi del creixement econòmic i demogràfic català des d'un enfocament territorial i rural, seguint el procés des de l'espai no urbanitzat i prenent la població rural com a unitat de mesura i anàlisi fonamental. Per a Vidal, el terme «rural» pren el seu significat per contraposició al terme «urbà»: «Petitesa i aïllament són, doncs, els criteris bàsics de la definició del rural» (Vidal i Bendito, 1979: 194). De la seva banda, Carles Guirado González (2011), en el seu repàs històric per les diferents maneres de pensar la ruralitat, afirma que el món rural representa un component bàsic de la distribució de la població, de l'activitat econòmica, de l'impacte en el territori i de l'organització social dels grups humans, sumant a l'enfocament

95 L'antropologia, la història, l'economia, el dret, la sociologia i els estudis postcolonials són les disciplines que intervenen en la formulació dels *Migrations Studies*, l'àmbit acadèmic que estudia les migracions humanes. El fet que considerem l'èxode rural com un dels eixos estructuradors de les obres del corpus, però, no implica la necessitat d'aplicar directament el marc teòric que ens ofereix l'estudi de les migracions ja que el nostre interès és analitzar els mecanismes que la literatura utilitza per recuperar la memòria d'aquesta migració en un context específic, no tant fer una anàlisi de les causes i conseqüències d'aquest èxode.

demogràfic i històric l'enfocament geogràfic bàsic. Guirado i Vidal coincideixen en la idea que allò rural sempre s'ha percebut com a una realitat oposada i subordinada al món urbà, representat per la ciutat com a màxim exponent de l'organització humana. Guirado (2011: 19) es refereix a alguns sociòlegs rurals que, entre la dècada dels seixanta i dels setanta, conceptualitzen la ruralitat a partir de la introducció de la dimensió sociocultural segons la qual la ruralitat respon a qüestions relacionades amb els modes de vida, l'organització social i les estructures productives a més de les relacions socials, la casa i la família com a unitat bàsica d'anàlisi.

En el cas de Catalunya, l'acumulació de la població en una zona concreta es deu a la localització del creixement econòmic a Barcelona i la seva àrea metropolitana, ciutats que necessiten l'aportació demogràfica d'altres territoris i, alhora, fa disminuir la vitalitat a la resta del territori i accentua les diferències entre la capital i la resta de ciutats, d'una banda, i entre aquestes i l'àmbit rural, de l'altra. Les condicions de treball i vida als llocs de procedència i de destinació són bàsiques per entendre la raó fonamental de l'èxode rural: la gent es traslladava del camp a la ciutat perquè, malgrat les dures condicions laborals a l'àmbit urbà, les condicions al camp eren molt pitjors. La segona onada migratòria que s'inicia amb el segle XX porta a Catalunya, també, enormes contingents d'immigrants espanyols que eclipsen les posteriors onades de l'èxode rural català.

Les diferents etapes en què es distribueixen els diversos modes d'èxode rural a Catalunya passen pel parèntesi que va significar l'etapa conflictiva entre el 1930 i el 1950 i que ve marcada per la crisi econòmica, la Guerra Civil i la postguerra. A l'inici de la dècada dels anys trenta, i fins a l'esclat de la guerra el 1936, l'èxode s'intensificà i, malgrat el que semblaria més habitual, el retorn al camp després del conflicte bèl·lic va ser molt insignificant. Contràriament, uns 60.000 catalans van creuar la frontera francesa a primers de 1939 i es van convertir en exiliats definitius, perquè mai més no tornarien a Catalunya.

Guirado (2011: 192) estableix el període comprès entre 1940 i 1960 com el del retrocés en la modernització del Pallars Sobirà i la resta de comarques de l'Alt Pirineu a causa de la Guerra Civil i la postguerra. Estableix que aquestes zones, igual que d'altres de l'Estat espanyol amb les mateixes característiques, van ser marginades pel govern franquista després del conflicte i es va aturar, així, l'incipient procés de reconversió i revitalització econòmica encetat a finals del segle XIX. Després de la primera postguerra, però,

començà una nova etapa de construccions hidroelèctriques a la zona que revitalitza l'activitat econòmica i, de retruc, el creixement de la població. A partir de 1950, s'experimentà un creixement econòmic que provocà un altre èxode rural de gran impacte i es polaritzà encara més la població: la zona compresa entre la ciutat de Barcelona creix molt i les altres zones, com més allunyades d'aquest nucli urbà, més decreixen. Així doncs, només la proximitat a la ciutat és garantia de creixement i desenvolupament, mentre l'espai rural es transforma sense tenir en compte els interessos dels seus habitants, fet que propicia els desequilibris en la distribució de la població, a Catalunya com a la resta d'Europa. La zona pirinenca acull només l'1% de la població actual, en un territori que representa gairebé el 18% de la superfície territorial catalana, mentre que la zona d'influència de Barcelona, que ocupa un 10% del territori, manté el 70% del conjunt de Catalunya (IDESCAT, 2011).

Aquestes circumstàncies propicien un desequilibri entre el nombre d'habitants d'un territori, els recursos i la capacitat de producció, és a dir, entre la producció i el consum, de manera que, sense que les explotacions agràries fossin capaces de produir prou productes per a satisfer les necessitats de tothom, moltes persones van veure's obligades a emigrar. L'economia de subsistència pròpia de la zona es basava en una organització familiar peculiar que tenia els seus propis mecanismes per equilibrar les situacions de crisi emparats en el dret català tradicional, de manera que els «cabalers» de les famílies, que rebien una compensació econòmica en lloc d'una herència patrimonial, van ser els primers a abandonar els pobles. Només els «hereus» tenien assegurat el seu mitjà de subsistència, així que la resta de fills i filles havien de buscar altres formes de vida que els permetés la supervivència, bé a través de matrimonis amb altres «pubilles» o «hereus», bé desplaçant-se del camp a la ciutat.

Barrachina i Tulla (2010) estudien les transformacions experimentades pel territori muntanyenc català durant el segle XX, provocades, sobretot, pel sistema capitalista i el procés globalitzador, que comporten la generalització de la societat de consum, la terciarització de l'economia i l'extensió d'estils de vida urbans. Aquesta generalització té com a resultat l'aparició de paisatges antagònics «originats per la juxtaposició de dinàmiques clarament oposades: d'una banda, l'abandonament parcial o absolut del territori i, de l'altra, la intensificació de l'ús que se'n fa» (Barrachina i Tulla, 2010: 559). Així, l'estructura social pirinenca és conseqüència d'una intensa relació dels habitants amb el medi que facilità l'aparició d'un model d'organització socioeconòmica vigent

durant segles i que entra en crisi a principis del xx. El sistema econòmic capitalista forçà les explotacions agrícoles a una adaptació que va invalidar aquests mecanismes de regulació i posà en crisi el model econòmic tradicional. D'aquesta manera, les desigualtats entre els diferents territoris s'accentuen i una de les causes estructurals de l'emigració del Pirineu es pot vincular al benestar i a la qualitat de vida de les persones, a banda de la desigual dotació de serveis i equipaments. Però també les dificultats provocades per l'entorn físic i el relleu de l'espai pirinenc han contribuït a l'èxode rural a causa de la seva duresa. L'abandonament del territori pateix un recés durant el període d'instal·lació de les centrals hidroelèctriques, a mitjan segle xx i, a partir d'aquesta data, es comença a fer un ús intensiu del territori per part del sector del turisme de neu. Tot i així, la demanda de mà d'obra en els centres industrials urbans accelera i accentua la despoblació del Pirineu.

Tot aquest procés d'èxode i despoblament té unes implicacions clares en el territori, no només pel que fa a la demografia i a l'abandonament dels pobles, sinó també per la vàlua d'un sistema cultural, tradicional i patrimonial que desapareix i que Barbal literaturitza a les seves obres.

4.1.1.2. L'espai referencial

L'epígraf sota el qual reunim les cinc obres de Barbal que formen el corpus d'aquesta investigació, Cicle del Pallars, ens indica quin és l'espai referencial en què se situen. En totes les obres, el Pallars és l'escenari – tot i que no únic – de l'acció diegètica i actua no només com a simple decorat sinó com a element constructor d'un referent simbòlic de la memòria individual i col·lectiva. Els diferents elements naturals del paisatge conformen l'escenari en què els protagonistes neixen i passen bona part de la seva vida, i, alhora, són la referència d'un món que els condiciona al llarg del seu periple vital; un món que, més enllà dels aspectes físics (que podríem establir en els trets orogràfics i meteorològics del territori), és representatiu d'unes formes de vida caduques i en vies d'extinció. És, també, l'espai – el referent social i cultural – que alguns personatges enyoren i perden en el seu procés migratori, sigui per la transformació que aquest procés ha produït en ells mateixos, sigui per la transformació del propi territori. No es tracta, per tant, d'una referència literària abstracta i ideològica, sinó d'una realitat referencial

que és viscuda directament per l'autora, nascuda a Tremp, i que aquesta recupera i reconstrueix a través de la ficció.⁹⁶ Aquesta construcció literària, però, no és simplement una recreació ficcional, sinó que respon a la voluntat de la recuperació d'un món perdut que, en les novel·les, adquireix un alt valor simbòlic en referència al passat que es literaturitza. Evidentment, l'evocació geogràfica del Pallars no es pot dissociar de la història i, així, al marc temporal s'hi suma, en la formulació de Halbwachs, el marc espacial com a definidor de l'espai tangible en què es concreten els records.

Xavier Campillo (1991-1992) realitza un interessant exercici de descripció de l'estructura dels espais i mons viscuts en el marc de la societat tradicional de muntanya de l'Alt Pirineu català. La curiositat de l'estudi és que l'autor realitza aquesta descripció a partir de la lectura i l'anàlisi de diferents obres literàries. Campillo analitza obres de 15 autors, entre els quals Josep Albanell, Pep Coll, Joan Lluís, Concepció Maluquer, Josep Virós i Maria Barbal, de la qual consigna les obres *Pedra de tartera*, *La mort de Teresa* i *Mel i metzines*, els tres treballs pallaresos de Barbal apareguts en el moment de la publicació de l'estudi. El treball completa l'article anterior del geògraf, «Geografia i literatura a l'Alt Pirineu Català: bases per a un mètode de treball humanístic a partir de la literatura» (1989).

Campillo considera que l'espai viscut dels pirinencs és un espai estructurat en tant que és un espai dimensionat, orientat i jerarquitzat. Dimensionat perquè té un principi – el poble – i una fi – Barcelona quant a correlat de la ciutat – amb els estadis intermedis del mercat comarcal i les fires de caràcter regional. D'altra banda, els conceptes de «davant» i «darrera» (Catalunya al davant, França al darrera) aplicats al Pirineu comporten un sistema vertical d'oposicions que funciona segons els conceptes «amunt» i «avall», tan utilitzat i estudiat en obres canòniques ambientades a l'àmbit rural de muntanya, la més representativa de les quals és *Solitud*, de Víctor Català. És també un espai jerarquitzat perquè cataloga els llocs que tenen una significació fonamental en la vida de les persones, com ara la casa, el poble, la vall, el mercat i la fira. Barrachina i Tulla (2010: 562) assenyalen la importància de les fires de bestiar, marques significatives en el calendari de les comarques de muntanya i espais on s'hi realitzava la compra i venda de

96 L'espai viscut no suposa, com indica Xavier Campillo (1991-1992: 144-145), la identificació amb el món viscut. Aquell és l'espai percebut individualment al llarg de la vida d'una persona; aquest és un concepte que incorpora tot el sistema de relacions que les persones estableixen amb els espais viscuts i amb l'entorn. Així, Barbal ubica les seves novel·les en un espai viscut i recrea, per a la ficció, el món viscut dels seus familiars. Un i altre, però, són indestruïbles de l'experiència de l'autora, bé sigui l'experiència directa de la seva infantesa i primera joventut, bé l'experiència heretada de la història familiar.

bestiar, però també on es tractaven assumptes com la contractació de mà d'obra o el pagament per la utilització dels comunals. Aquests espais jerarquitzats, assenyala Campillo, són valorats subjectivament pels personatges de les obres literàries tot i tractar-se d'espais objectius. Segons Helena Alonso (2007: 50): «Com és sabut, quan parlem de la casa, al Pirineu, no ens referim únicament a l'edifici on la gent viu, sinó que és un concepte molt més ampli que inclou casa, família, terres i, per tant, també la història i la tradició familiar que hi ha al darrere i que, de vegades, condicionen les relacions socials per molt de temps». La casa, per tant, dotada de diversos significats simbòlics, és el centre de la vida individual i familiar; l'espai de la transmissió de la cultura, la història i el coneixement del medi habitat i el nucli social al qual quedaven adscrites les persones a través dels nom o malnoms. Així mateix, el poble – quant a territori i quant a comunitat – era la suma de les diverses cases que l'integraven, però era també el context en què se celebraven diverses festivitats i esdeveniments d'importància cabdal, com la matança del porc, els casaments o la Festa Major, la més important cita social de l'època a l'àmbit rural. Les fires, a banda de la funció de relacions i intercanvis, eren punts de transaccions de tot tipus, inclosos els tractes per als casaments. L'abandonament de la casa significa deixar enrere tot un sistema de relacions socials, familiars i culturals constitutives d'un univers particular i col·lectiu que desapareix amb la migració.

Tenint en compte aquestes condicions prèvies – identificació del marc espacial literari amb el marc vital de l'autora i naturalesa representativa de l'espai quant a unes formes de vida determinades – es poden establir dos eixos principals per a l'estudi del referent geogràfic de les narracions: la desmitificació de l'espai natural i les tensions entre aquest i l'espai urbà.

4.1.1.2.1. Desmitificació de l'espai natural

La representació de les muntanyes i del tipus de vida que s'hi desenvolupa, així com les seves estructures socials i relacionals, forma part de les manifestacions culturals i literàries de les diverses societats. Les muntanyes hi destaquen bé com a espai simbòlic, bé com a espai mític. Com indica Alonso (2006: 161), en el cas de la literatura catalana, els Pirineus han estat representats en múltiples ocasions i han creat un corpus en què hi

trobem des de l'espai mític – com a *Canigó*, de Verdaguer – i bucòlic – com a *Pirinenques*, de Maragall – fins a obres de la literatura popular, en què pren especial rellevància la literatura excursionista. Anne Charlon (2006: 149), destaca també *Els sots feréstecs* (1901) de Raimon Casellas i *Solitud* (1909) de Víctor Català com a novel·les que representen l'excepció en l'escassetat de novel·les catalanes que situen la seva acció al Pirineu. Caldria tenir presents, però, les obres posteriors de Pep Coll, constitutives d'una narrativa que té també el Pallars com a escenari principal (sobretot, *Muntanyes maleïdes*, publicada el 1993, *El segle de la llum*, de 1997 i *Dos taüts negres i dos de blancs*, de 2013), i els casos de *Les veus del Pamano* (2004) de Jaume Cabré, *Tor: tretze cases i tres morts* (2005) de Carles Porta⁹⁷ o la menys coneguda *Contracorrent* (2000) de Jordi Font-Agustí. Totes aquestes obres comparteixen una visió del Pirineu que s'allunya del retrat folklorista del territori i que és més històrica que no pas mítica o simbòlica, i donen compte de la crisi d'una societat acuitada per una profunda transformació que comporta canvis en l'organització social i econòmica de la zona. Com bé assenyala Helena Alonso (2006: 163), no només el Pirineu és literaturitzat quant a aquest procés de canvi, sinó que també ho són altres zones rurals com la Franja i l'Ebre a la magnífica obra de Jesús Moncada, *Camí de sirga* (1988). Amb l'únic antecedent de *Verd madur* (1957) de Josep Virós, que fa el retrat de la societat pirinenca just en el moment en què comencen a canviar les estructures socials i familiars dels pobles pirinencs, *Pedra de tartera* apareix com la primera novel·la que converteix el Pallars en tema i marc narratiu de la ficció. A diferència de l'obra de Virós, però, l'*opera prima* de Barbal – i la resta d'obres del Cicle del Pallars – no presenta una visió idealitzada ni del Pirineu ni de la societat pirinenca.

De la mateixa manera que Moncada a la seva obra en relació amb l'Ebre, Maria Barbal confegeix un univers literari a l'entorn del Pallars que fuig de l'aproximació mítica que se'n podria fer i, amb una manifesta visió antropològica, s'hi refereix com un territori amb unes característiques físiques especials que condicionen la vida dels seus habitants i acaben expulsant-los-en. Així ho justifica l'autora (Gatell, 2014: 76):

No tenia cap voluntat que a partir de la lectura de les novel·les es cregués que el Pallars era un paradís on es podia ser molt feliç. Gairebé podríem dir el contrari.

97 Ambdues obres, a més, han tingut un cert impacte televisiu i cinematogràfic que ha augmentat la seva difusió i reconeixement social. L'obra de Carles Porta va acompanyada d'un documental, de realització prèvia a la publicació del llibre, que va ser un encàrrec de TV3 a l'autor i que es va emetre el 1997 al programa *30 minuts*. De *Les veus del Pamano*, TV3 en va produir una minisèrie el 2009, com ja hem assenyalat, que ha obtingut diversos premis.

L'únic paradís és el paisatge, però per a la gent que hi viu, és un paisatge que provoca moltes dificultats, molta duresa en les feines. El que sí que volia era pintar els personatges que hi vivien i en les circumstàncies que vivien, i crec que més o menys és el que vaig fer.

El Pallars és per a Barbal una geografia personal i, per tant, el seu univers literari no és una mera recreació ficcional, sinó un espai perdut (simbòlicament, també un temps perdut) que, en les seves novel·les, es converteix en una ficció simbòlica la principal característica de la qual és que té com a referent un espai real viscut per la mateixa autora. Aquest espai és descrit, sobretot, a través de la caracterització i l'experiència vital dels personatges de les obres. El territori, per tant, apareixerà descrit a través de les accions dels protagonistes o de les conseqüències que l'entorn físic provoca en les seves vides i només en alguna ocasió esparsa se'n farà una descripció des de la contemplació.

Aquest espai es concreta en el paisatge que l'habitant de la muntanya percep i experimenta lluny de la consideració romàntica de puresa i expressió d'un paradís mitificat. Segons Xavier Campillo (1991-1992: 194), la dimensió estètica del paisatge no pot separar-se dels elements concrets que la integren i que incideixen en la vida quotidiana del muntanyenc, fet que contraposa la interpretació que del paisatge en fan els habitants del territori, d'una banda, i el visitant – personificat habitualment en l'habitant de la ciutat – de l'altra. Així, sovint s'identifiquen, en l'obra literària, traces de topofòbia, això és, la valoració negativa del territori considerat salvatge, deshumanitzat. Els elements naturals del paisatge que acaben configurant el retrat fictici del territori són, principalment, l'orografia i el clima, que determinen, en bona mesura, els modes de vida dels personatges. La rudesia del relleu del Pallars dificulta el conreu de la terra i, d'altra banda, també les comunicacions entre els pobles. Els nuclis habitats es converteixen, per tant, en comunitats tancades i amb poques possibilitats d'unir-se al progrés que es dona en les zones urbanes. A aquestes dificultats s'hi sumen les pròpies del clima, amb hiverns severs, tardors curtes, estius secs i un alt índex de nevades que sovint colguen els camins i aïllen els pobles.

La vulnerabilitat davant la natura marca la vida de la societat tradicional de muntanya i permet una determinada percepció de l'entorn per part dels seus habitants (Campillo, 1991-1992: 153). Són justament les persones que resideixen en aquest àmbit els qui tenen la potestat de considerar-lo «rural», més enllà que el terme faci referència també a l'economia de la zona o la densitat de la població. Woods (2005) teoritza sobre el terme

«ruralitat» (utilitzat pels geògrafs a partir dels anys vuitanta en lloc de l'adjectiu «rural») com a construcció social i la defineix com la forma a través de la qual les persones atorguen una identitat amb unes característiques socials, culturals i ideològiques determinades als llocs i als espais. Aquest concepte produeix discursos que articulen les diferents maneres de comprendre la ruralitat i la seva construcció sociocultural, sovint a base d'identificar l'espai rural amb els valors i les normes que es consideren fonamentals per a una nació o localitat, de manera que el discurs pretén preservar aquesta identitat rural essencialista de qualsevol amenaça (Baylina i Salamaña, 2006: 104) i ho fa en contra de la modernitat que esborra traces identitàries i erosiona els trets genuïns. Aquesta és la representació simbòlica de la ruralitat que ens ofereix una imatge idíl·lica del territori, utilitzada molt sovint per a interessos comercials a través del cinema, la televisió, la literatura, la fotografia i altres manifestacions culturals i mediàtiques (Cloke, 2003). La idea que l'espai rural és saludable per naturalesa i és capaç d'oferir un estil de vida també saludable és a la base d'un dels debats bàsics sobre la construcció cultural i la representació de la ruralitat que es va donar sobretot al Regne Unit des d'un enfocament constructivista: l'idíl·li rural. Aquest discurs atribueix uns atributs a l'espai rural que no són naturals, sinó representacions socials definides en funció del sistema de valors (el context històric, la tradició, les institucions, etc.) dels diferents grups socials. Així, allò rural exerceix una forta atracció sobre les poblacions urbanes de la societat post-industrial. El paisatge i el relleu es converteixen en un objecte de contemplació i admiració per al visitant mentre que la percepció que en té el muntanyenc és completament oposada: la natura és només un medi de vida que en cap cas no té una dimensió estètica.

Les obres del Cicle del Pallars proporcionen nombrosos exemples de la duresa de les condicions de vida en els pobles de muntanya, bé a través del relat de la rudesia de les tasques pròpies del conreu de les terres, la inclemència del clima o les dificultats de les comunicacions i l'aïllament imposat pel relleu. És sobretot a la primera part de *Mel i metzines* on es descriuen algunes de les dures feines del camp, sempre a partir de l'acció dels personatges. L'autora en parla des de l'experiència pròpia, sobretot en la seva infantesa, quan ajudava esporàdicament en la sega lligant les gabelles, descarregant l'herba o aviant les vaques. Per a la construcció de la novel·la, però, va recórrer als estudis de l'etnògraf Ramon Violant i Simorra, sobretot per als rituals de la sega, la cura de les vinyes o l'ofici de talpaire, tasques i oficis a què es dedica, en un moment o altre

de la seva vida, Agustí Ribera. L'obra de Violant i Simorra *El cicle individual i familiar al Pallars* (1942), que forma part d'una sèrie de monografies que l'autor preparà des de 1932, és una descripció, de caràcter etnogràfic, de les etapes de la vida de l'individu i de la seva integració familiar i social al Pirineu. No és estrany que Barbal hi recorri, ja que Violant i Simorra posa de relleu tot d'elements que, juntament amb els ritus de pas, poden formar part de la trajectòria vital dels habitants de l'alta muntanya.

També *Pedra de tartera* i *La mort de Teresa* ofereixen passatges en què es relata la dificultat i la precarietat del treball de la terra, la cura del bestiar i la dependència que totes aquestes ocupacions tenen de la meteorologia. A banda dels capítols i fragments que fan referència directa a les tasques pròpies de la ruralitat, és rellevant el significat que pren en la narració l'espai natural quant a articulador d'uns modes de vida a la base dels quals es troba la pobresa dels habitants i del propi territori, determinada per l'entorpirament del relleu i del clima d'alta muntanya per a la realització de les activitats de subsistència. La consciència que els personatges tenen de l'espai que habiten i treballen el transforma en el que Yi Fu Tuan anomena un «lloc existencial» dipositari de significat (Bailly, 1989: 12),⁹⁸ també definit per Norberg-Schulz (1977: 432) com la imatge d'allò que envolta el subjecte i que aquest conforma a través de la lectura que fa del seu entorn en virtut de les relacions que hi manté. Es refereix l'investigador als processos de percepció i representació que constitueixen la imatge d'un espai determinat a partir de la definició que en fa el subjecte. D'aquesta manera, l'espai existencial remet a l'experiència del subjecte, tant la individual com la col·lectiva.

Marc Augé (2001: 58-60), de la seva banda, es refereix al «lloc antropològic» considerat com a estructura simbòlica i concreta amb una dimensió identitària. Augé dota el lloc antropològic d'un caràcter històric sostingut per les seves tres atribucions: els llocs són identificadors quant a la delimitació territorial; són relacionals ja que determinen la posició del subjecte respecte els altres subjectes; i és històric perquè conté senyals desxifrables per als qui «viuen en la història», a diferència dels qui «fan història». Aquest espai viscut, reconegut i conformat segons la percepció del qui l'habita és, doncs, el lloc existencial i el lloc antropològic que ens remet, en la narració, a un espai determinat tant per les característiques pròpies del medi natural, el relleu i el clima com

98 Bailly parla de la «geografia de les representacions» que analitza la barreja entre allò real i allò imaginari i defensa la integració, en l'estudi geogràfic, de les relacions socials, els vincles personals i la dimensió simbòlica dels llocs.

per la percepció que en tenen els seus habitants i els modes de vida que s'hi desenvolupen. I encara, també, ens remet a un espai definit en oposició a la ciutat.

4.1.1.2.2. La ciutat: cronotop de Barcelona

L'espai natural és el cronotop de les formes de vida tradicionals, de la duresa del territori, de l'aïllament i, com veurem més endavant, també de les estructures patriarcals. Aquest espai natural apareix així mateix definit, a l'obra barbaliana, per oposició a la ciutat, representada en relació metonímica per Barcelona. Aquesta oposició és a la base de l'estructuració dels espais ficticials en la narrativa pallaresa de Maria Barbal. Totes les obres del corpus desenvolupen bona part de la seva acció en l'àmbit rural, però també a totes hi trobem escenaris barcelonins. *Pedra de tartera*, *Càmfora* i *País íntim* són les novel·les en què la presència de Barcelona forma part de l'estructura narrativa. A *Mel i metzines*, l'espai urbà és representat per París, ciutat on s'exilia Agustí Ribera després del seu pas per un camp de presoners francès. De tota manera, les diverses significacions en què es defineix la ciutat a les tres novel·les en què Barcelona és cronotop no són aplicables a *Mel i metzines* ja que el seu protagonista no explora els efectes que el trasllat a París ha tingut en la seva vida com sí que ho fan les protagonistes femenines de les altres obres. En aquest cas, la determinació del gènere és precepte bàsic per a l'anàlisi: Agustí Ribera pot prendre decisions – com la d'instal·lar-se a París – que no li provocaran efectes desproporcionats respecte la seva situació de partida al poble; en el cas de les protagonistes femenines, en canvi, el trasllat involuntari a la ciutat representa, d'entrada, l'assumpció de la voluntat masculina, i consegüentment, la perpetuació de la seva subordinació en un context nou. Quin és l'efecte del desplaçament a la ciutat en cadascun d'aquests personatges i de quina manera la ciutat els ofereix espais de llibertat però també desarrelament forma part de l'anàlisi textual que abordarem més endavant.

Aquí pretenem establir la presència de Barcelona a les novel·les del corpus, d'una banda; de l'altra, analitzar la funció de la ciutat en la definició de l'espai natural i, paral·lelament, la definició de la ciutat mateixa en la seva oposició al poble. En primer terme, es constata una presència desigual dels ambients urbans en l'estructura de l'espai ficticial de les obres. Com han assenyalat alguns autors (Łuczak, 2011: 204), s'intueix

un creixement de la presència de l'espai urbà en les obres, si les contemplem cronològicament. Així, la presència barcelonina a *Pedra de tartera* es redueix a l'últim capítol (a banda d'algunes referències gairebé anecdòtiques al llarg de la novel·la), tot i que la importància simbòlica i estructural del mateix ens recomani considerar-lo bàsic per a la interpretació de l'obra. A *Càmfora*, en canvi, la ciutat apareix en el segon capítol, un cop instal·lada la família protagonista a l'Eixample barceloní. Els capítols alternen l'escenari rural i l'urbà, amb una proporcionalitat gairebé exacta, tot i que la darrera part de la novel·la desenvolupa la trama al poble i adquireix importància quant a relat narratiu perquè és l'espai on es trava la intriga final. Set anys després de la publicació de *Càmfora* apareix *Carrer Bolívia* (1999), una novel·la que també reflexiona sobre la migració del camp a la ciutat, tot i que aquesta vegada es tracta de la migració andalusa a Catalunya. En fem referència, tot i no tractar-se d'una obra del corpus que analitzem, perquè legitima l'argument que hem plantejat respecte la presència de Barcelona a les obres, ja que a *Carrer Bolívia* hi predominen els escenaris barcelonins per sobre de l'espai natural.⁹⁹ *País íntim*, publicada sis anys després, restableix l'equilibri entre els espais fictivals del camp i la ciutat. En tots els casos, però, Barcelona és contemplada – i viscuda – per personatges immigrants. Un article de l'autora ens aclareix la concepció de la ciutat que ha guiat el seu procés creatiu, així, a «Barcelona, terra de promissió: el descobriment de l'anonimat» (2007), Barbal identifica la Barcelona de *Pedra de tartera* amb la «ciutat casa» quant a lloc interior i quant a «final del viatge»; la ciutat de *Càmfora* és «la ciutat promesa» perquè, a Barcelona, Palmira hi trobarà una oportunitat d'alliberament i presa de consciència de la pròpia identitat; «la ciutat mescla» és la Barcelona de *Carrer Bolívia*, la de l'extra-radi, la que acull desordenadament els immigrants espanyols i els catalans exiliats del Pirineu, la que barreja llengües i cultures. En el moment de l'aparició de l'article, *País íntim* encara no s'havia publicat. Si ens fos permès de proposar la definició de la ciutat de Barcelona en relació amb la novel·la sense dubte escolliríem un epítet que fes referència a l'espai de connexió amb el passat, de recuperació de la memòria col·lectiva i de reconciliació.¹⁰⁰

99 Una de les diferències d'aquesta novel·la respecte les del Pallars és que l'escenari rural està situat a Jaén i, a banda de les diferències culturals i lingüístiques, ens permet comprovar les moltes similituds que es donen entre la societat de muntanya del Pirineu i la d'una part d'Andalusia, eminentment agrícola. Barcelona representa, per a uns i altres, exactament el mateix: el desarrelament i l'alienació, però a l'hora, l'oportunitat d'autonomia i llibertat, sobretot per a les dones.

100 Ens referim a una reconciliació triple: la que es dona, en la novel·la, entre el passat i el present; la de Rita i la seva mare cap al final de la vida d'aquesta; i, també, la dels dos espais enfrontats – rural i urbà – que, com assenyala Łuczak (2011: 204) arriben a reconciliar-se en l'acte de commemoració i restitució de les víctimes de la Guerra Civil.

Sembla clar, en qualsevol dels casos, que Barcelona, en l'obra barbaliana, pot analitzar-se sempre en relació amb l'espai natural, l'espai d'on provenen tots els personatges protagonistes, perquè forma part de la mateixa estructura simbòlica.

Aquests personatges immigrants no poden construir la seva pròpia imatge de la ciutat si no és en oposició – o en referència – al poble que han deixat. La primera dicotomia s'estableix entre l'espai segur que representa el lloc conegut i la ciutat com a cosmos desconegut, inabastable i insegur. La distància entre la capital i el món de la muntanya és molt més que els quilòmetres que els separen; un i altre són marques de dues realitats diferents i oposades: la centralitat contra la perifèria; la capitalitat contra la «comarcalitat»; el progrés contra la tradició; el luxe contra la precarietat; la modernitat contra l'endogàmia; les oportunitats contra la conformitat, però també l'alienació contra la identitat.

Tot i que Łuczak (2011: 209-214) analitza l'espai urbà en les novel·les de Rodoreda, Moix, Bonet, Riera i Barbal des del punt de vista de les formes de representació i inscripció de l'espai barceloní en les narracions, i no és aquesta la nostra comesa, ens resulta pertinent la identificació que fa dels diversos cronotops de Barcelona en l'opus barbaliana. Així, a *Pedra de tartera* Barcelona és cronotop ambigu i de transició cap a la darrera etapa de la vida; és cronotop de «*trance creativo y momento de sublimación de la vida en arte*» perquè, a la novel·la, l'acte narratiu converteix la vida en paraules; és també cronotop de solitud i, com en la resta de novel·les, d'exili en un doble sentit: per l'allunyament de la terra de procedència (i consegüentment, de l'experiència de la infantesa i la plenitud de la vida) i, alhora, és el temps i l'espai de la pèrdua de la paraula i del silenci. Finalment, Barcelona és, a *Pedra de tartera*, l'espai i el temps en què es dona l'acte de recordació i es converteix en la base de l'estructura discursiva de la novel·la perquè és des de Barcelona que Conxa recorda i, a partir del record, activa l'acte narratiu.

A *País íntim*, la contraposició entre l'alta muntanya i la ciutat estructura els sentits que pren la problemàtica de la memòria de la Guerra Civil i el franquisme. Si bona part de la novel·la relata els esdeveniments que van succeir al poble durant la guerra (en forma de records de la mare de la narradora), la ciutat és l'escenari dels moments més emblemàtics de la lluita antifranquista i dels esdeveniments més representatius de l'època com ara la tancada a la Universitat de Barcelona, la Caputxinada o l'execució de Salvador Puig Antich, per posar-ne alguns exemples. Barcelona, per tant, és el centre de

la lluita contra el règim i l'espai de la recuperació de la memòria. I és també l'espai d'emancipació de la narradora que, com l'autora, es trasllada a la ciutat per seguir els seus estudis. La Barcelona de Rita, com la de Palmira (potser com la de Barbal),¹⁰¹ és la ciutat de les oportunitats, el marc contextual de les experiències de les dues protagonistes, molt properes, literàriament, al *Bildungsroman*. Barcelona hi apareix com el cronotop del creixement personal, l'autorització i la formació de la identitat, impossible al poble: a *Càmfora* perquè es continuen mantenint les estrictes formes patriarcals en l'estructura social i familiar, que impossibiliten l'emancipació femenina; a *País íntim* perquè la història familiar impossibilita l'alliberament d'un passat traumàtic que determina la vida de les generacions posteriors. Però, com hem assenyalat més amunt, a *País íntim* hi sembla haver una reconciliació entre els dos espais en el moment que, al final de la novel·la, l'acte de restitució de les víctimes de la Guerra Civil s'organitza en el cementiri del poble on Jaume Camps i altres convilatans van ser afusellats per ordre del general Sagardia – trama que fa referència a un esdeveniment històric real tant a *Pedra de tartera* com a *País íntim*, com ja hem assenyalat. D'aquesta manera, els dos espais són escenaris d'una mateixa història, o d'un mateix episodi històric que, aquesta vegada, no es limita al marc social que imposa la urbanitat – presumiblement, l'espai autoritzat per a l'acció política – sinó que investeix de legitimitat el món rural que tan sovint s'ha dibuixat com aliè al compromís ètic i moral propi del cosmopolitisme. Semblaria, com indica Łuczak (2011: 226) que l'autora aconsegueix, en la novel·la, suprimir la tensió entre la ciutat i el camp, una tensió que arriba al seu màxim exponent a *Càmfora*.

Càmfora és l'obra en què l'oposició entre l'àmbit rural i l'urbà és més contrastada. Aquesta oposició crea la tensió narrativa que estructura l'obra i, d'altra banda, caracteritza els personatges. Cadascun d'ells viu l'experiència de la migració a la ciutat de manera molt diferent i, per tant, la ciutat representarà per a cadascun d'ells allò que els ofereix o els pren. De la mateixa manera, el poble representa el redòs per a uns i el captiveri per a d'altres. El cronotop de Barcelona a *Càmfora* s'allunya del model literari exposat a *Pedra de tartera* i es presenta com l'antecedent de la Barcelona que apareixerà a *País íntim*. La ciutat que és el final de la vida de Conxa, l'allunyament del seu espai de

101 Maria Barbal va marxar de Tremp a catorze anys i es va instal·lar a Barcelona per tal de poder seguir els estudis de Batxillerat. Segons admet ella mateixa (Cortés, 2007), el darrer capítol de *Pedra de tartera* s'escriu sobre la base de la seva pròpia experiència en la descripció de Barcelona. A *País íntim* s'hi troben traces d'aquesta experiència: «Li dic que em preocupa el curs vinent, estudiar en un institut de batxiller de Barcelona, imagino que no serà la mateixa cosa que continuar a les monges del poble» (*País íntim*, 92).

confort, el reducte tancat, opressiu, desconegut i no reconegut on l'han obligat a passar els seus últims dies, és semblant a la Barcelona que viu Maurici Raurill, però s'allunya molt de la Barcelona que ofereix a Palmira un espai de creixement possible per la concurrència de les tres característiques que impedeixen l'arrelament d'altres personatges: el desarrelament, l'alienació i l'anonimat. Així, Barcelona és cronotop de confrontació, de fracàs i de llibertat, depenent del personatge a través del qual analitzem la ciutat.

Segons l'exposat, la relació entre els espais narratius es basa en l'oposició, que n'és també element definidor. Probablement, l'exemple més emblemàtic el trobem al darrer capítol de *Pedra de tartera*, on la ciutat és definida en contraposició al poble a partir d'un llistat de parells dicotòmics. Algunes d'aquestes imatges són recurrents també a *Càmfora*, com la que indica la llunyania entre l'observador i el cel que, a la ciutat, no està significat pels senyals que indiquen, per exemple, l'hora que és. Barcelona és l'espai tancat, opòsit de l'enormitat de l'espai natural que, tot i així, no és marc de llibertat per a tots els personatges. També el gust dels aliments serveix l'autora per contraposar camp i ciutat en les dues novel·les: així, la «llet de gust primet» i el «pa que s'acaba cada dia» (155) de *Pedra de tartera* o «el pa petit, el pa tou, el pa amb una cera per crosta» (22) de *Càmfora*, són imatges de la ciutat que, implícitament, referencien el poble per oposició. Són, però, les formes de vida relatives a un i altre espais que els confronten. La ciutat, per als personatges vinguts de la muntanya, no és l'espai privilegiat per a la contemplació o el lleure. Aquesta concepció lúdica de l'espai urbà no és imaginable per als qui han d'adaptar-se a unes noves formes de vida i a un ritme de treball molt allunyats dels models socials i productius de les zones rurals de les que provenen. Contràriament, els personatges barbalians del Pallars no poden assumir l'actitud desvagada i contemplativa que proposa el concepte del *flâneur*, per a qui, segons Benjamin (2012: 124), «la calle se convierte en morada propia». El passeig desinteressat no s'adequa als paràmetres d'utilitat del temps en què es basa l'organització familiar al camp: «Entre tots els carrers, n'hi ha un que durant una estona és més transitat que els altres, però no s'hi passeja» (*Càmfora*, 9). Tenint en compte, a més, que els personatges protagonistes són, en la seva majoria, dones, seguim Pollock (1988) en la seva consideració que el concepte de *flâneur* no pot aplicar-se al model femení que constituïria, més aviat, una construcció teòrica, sobretot perquè la dona forma part de l'espai «passejat» pel *flâneur* i, per tant, no n'és subjecte observador sinó element

observat. D'aquí que Pollock (1988: 67) especifiqui que aquest és un terme aplicable només al passejant masculí perquè els espais socials de la ciutat estan construïts en base a la divisió entre el públic i el privat, que és, en definitiva, una divisió de gènere.

Finalment, la ciutat és també l'espai on s'activen les reflexions metalingüístiques dels personatges. El que al camp és ús inconscient d'una llengua determinada – en aquest cas, a causa de l'opció que pren l'escriptora, el català estàndard amb traces de la variant pallaresa – es converteix a la ciutat en reflexió sobre la pròpia variant lingüística, el xoc amb el català oriental que es parla a Barcelona i amb el castellà dels personatges immigrants des del Sud espanyol. Abans de la migració a la ciutat, els personatges només tenen contacte amb el castellà en relació amb les autoritats franquistes i estableixen, així, un paral·lelisme entre la seva subordinació als vencedors de la guerra i la subordinació de la llengua catalana a la castellana. De quina manera la llengua constitueix un dels elements narratius que utilitza Barbal per a la creació del seu univers literari és el que tractarem seguidament.

4.1.2. Llengua i identitat

A «Els 'altres catalans' a *Carrer Bolívia*, de Maria Barbal. Ús de la llengua en la construcció de personatges» (Gatell, 2017), vam analitzar les actituds lingüístiques dels personatges immigrants en la novel·la de Maria Barbal i de quina manera aquestes actituds servien l'autora per a la caracterització dels personatges. El que ens interessava era identificar els mecanismes a través dels quals la llengua es convertia en instrument articulador entre els espais viscuts, els diferents models socials i també lingüístics. L'estudi es basava en l'observació i l'anàlisi dels comentaris metalingüístics dels personatges, dels judicis sobre la llengua i el seu ús en un escenari ficcional de bilingüisme a partir dels conceptes de consciència i prejudici lingüístic, la vinculació entre llengua i identitat i, finalment, la correlació entre la llengua i l'arrelament dels personatges immigrants a la terra d'acollida. Es tractava, dèiem, de la reconstrucció de la vida que fan l'immigrant i la veu narrativa, ja que escriptura i immigració, segons Mora (2011), suposen una reconstrucció vital que es fa a través de la reelaboració de la memòria. Concloïem, en aquell treball, que l'actitud lingüística és una estratègia per a l'establiment de la identitat, la pertinença a un grup, l'arrelament i l'ascensió social per

als personatges i, per a l'autora, una estratègia per a la caracterització literària i psicològica dels mateixos. Barbal utilitza diferents estratègies per definir la situació comunicativa de l'acció de la novel·la i el posicionament dels personatges davant la situació sociolingüística que els planteja el seu moviment migratori a la ciutat. D'altra banda, les reflexions metalingüístiques permeten el lector conèixer l'ús que els personatges fan de la llengua com a mecanisme d'arrelament i també com a indicador d'etnicitat i pertinença.

Les novel·les del Cicle del Pallars i *Carrer Bolívia*, tot i formar part del que hem convingut a anomenar «novel·les de la immigració» (Gatell, 2017) dins de l'opus barbaliana, no comparteixen el mateix plantejament argumental. La principal circumstància distintiva de *Carrer Bolívia* respecte de la resta de novel·les és el fet que Lina i Néstor, els protagonistes de la novel·la de 1999, es traslladen a Barcelona des de Linares, Jaén, i aquest fet els identifica com a immigrants espanyols i de llengua castellana que, necessàriament, s'han d'enfrontar a uns reptes que els són exclusius i que no comparteixen amb els immigrants catalans provinents de l'èxode rural. No és possible, per tant, traslladar automàticament aquesta anàlisi sociolingüística a les obres pallareses.

La consciència metalingüística de l'autora, reflectida en tota la seva obra, és el que comparteixen les novel·les, tot i el divers escenari migratori i, per tant, sociolingüístic, que planteja en les seves trames. En les novel·les del Cicle del Pallars, l'opció estètica i lingüística de l'autora és l'adopció del lèxic de la variant pallaresa, tot mantenint les formes morfosintàctiques del català estàndard. Barbal és conscient que la tria lèxica proporciona una aparença de vitalitat al dialecte pallarès amb què aconsegueix, també, la versemblança dels personatges i la impressió d'oralitat que ajuda a proporcionar la narració en primera persona de *Pedra de tartera* i *Mel i metzines*, per exemple. A la primera novel·la hi trobem una reflexió metalingüística de la narradora que podríem considerar l'enunciat amb què Barbal ens fa partícips de la seva pròpia consciència lingüística a partir de la trobada entre personatges del Pallars i els convidats vinguts de Barcelona: «[...] i pensava que una llengua és com una eina que cadascú l'agafa a la seva manera, encara que serveixi per a la mateixa cosa» (*Pedra de tartera*, 32). La llengua és utilitzada com a tret definidor de la identitat i com a recurs activador del record. En tot cas, podem partir del plantejament que la llengua és, en definitiva, l'eina que articula el

relat de l'èxode, del desarrelament i de la memòria i, per tant, té un paper primordial en la constitució de la narrativa barbaliana del Pallars.

La tria lèxica de Barbal és, diem, també estètica i es concreta en els codis lingüístics amb què confegeix la seva obra. El desig de versemblança de l'autora caracteritza les diverses veus que intervenen en el text i, per tant, el multilingüisme s'hi manifesta en la seva vessant temàtica (quant a aquest raonament, vegeu Rossich i Cornellà, 2014). La ficcionalització del procés migratori es realitza en base a la determinació de les llengües (entenent, també, les varietats geogràfiques d'una mateixa llengua) i, d'aquesta manera, es basteix un discurs literari basat, en part, en la consciència dels personatges sobre els fets lingüístics, és a dir, en la seva consciència metalingüística. Aquesta consciència els permet identificar i reflexionar sobre els fenòmens de llengua. Segons Coseriu (1981), aquest és un saber reflexiu que ell anomena *Urwissen*, saber originari, que permet el parlant elaborar un discurs propi sobre la llengua. Si bé a les obres del Cicle del Pallars, diferentment de *Carrer Bolívia*, no trobem discursos directes sobre la llengua – o trobem, només, alguna referència a l'ús o no del dialecte pallarès – els personatges són definits per la llengua que utilitzen i els comentaris, tot i esparsos, sobre la llengua funcionen com a marcadors d'etnicitat, això és, els atorguen identitat social. La llengua, en aquest cas, es manifesta com un clar marcador de pertinença de l'individu a un col·lectiu definit socialment. En el cas dels protagonistes de les obres del corpus, aquesta pertinença es manifesta en dos sentits: davant el català oriental de Barcelona, amb el qual entren en contacte en el procés migratori; i davant el castellà, que apareix a les seves vides en contextos molt diversos.

Només a *Càmfora* el castellà és la llengua dels altres immigrants, els provinents de l'escampada provocada per la postguerra a causa de l'empobriment de les zones rurals més deprimides d'Espanya. La trobada de Palmira i Maurici amb en Dimas Lozano s'estableix a partir de la reflexió metalingüística de l'andalús que, davant les dificultats dels pallaresos per parlar castellà, «ha passat a parlar-los un català espurnejat de zetes» (17). Així, els personatges reflexionen sobre les llengües com a objectes de la realitat i adscriuen aquest coneixement al «metallenguatge de la llengua», utilitzat per a articular el saber originari, l'*Urwissen*, que es basa en la idea que el llenguatge té paraules per fer referència als fets lingüístics i descriure'ls com, per exemple, els noms que designen les diverses llengües («català», «castellà», «francès» apareixen a les novel·les) o el lèxic que estructura el llenguatge com un domini més de la realitat. L'adaptació i la integració

dels immigrants espanyols a l'ordre social i lingüístic del país fa que sigui justament un immigrant andalús qui actuï com a amfitrió d'uns «nouvinguts» catalans i que sigui ell qui canviï de llengua, passant del castellà al català, per tal de facilitar la comunicació amb els pallaresos. D'aquesta manera, el fet que la família Raurill sigui catalana no els estalvia de ser vistos, també, com a immigrants en el propi país. El cas de la família Lozano és tan paradigmàtic que fins i tot el fill adopta un nom a mig camí entre el català i el castellà «El Manolel mateix, el segon del Dimas, sembla un remolí de mans i de paraules a mig dir. Com el seu nom, és barreja i picant» (32). Manuel i Manel, dos noms i una sola identitat híbrida. Però no són els veïns Lozano i prou, que parlen castellà a Barcelona. També els companys de feina de Maurici a l'aparcament, el reporter que pregunta a Maurici sobre l'enviament de la gossa Laika a l'espai o la notícia apareguda a *La Vanguardia* sobre l'incendi de casa Raurill. També parla castellà el jutge que instrueix el procés per la mort de Maurici. Durant la investigació policial del possible crim, Roseta declara «En català, només en català, que la carallot de castellà no en sap paraula» (225).

El context en el qual es donen aquestes circumstàncies situa l'acció a mitjan dècada dels seixanta i en l'àmbit urbà, que és on conflueixen les dues onades migratòries, la interna i l'externa. En les altres novel·les del corpus, en un context de preguerra, guerra i postguerra en l'àmbit rural, el castellà és la llengua de l'autoritat i de la repressió. L'accés al domini d'aquesta llengua aliena i allò que representa per a ells, com a catalans, defineix la posició en què els personatges es troben i els caracteritza, ubicant-los històricament en el bàndol dels qui van ser vençuts com a país però resistents com a comunitat lingüística, tot i que aquesta no és una percepció que els personatges tinguin de manera conscient. A les obres del Cicle del Pallars assistim a la manifestació del pes institucional que el castellà va tenir a Catalunya des d'abans de la Guerra Civil, intensificat després del conflicte bèl·lic i durant el franquisme. En trobem referències a *Pedra de tartera* a través de la carta que els cosins de Barcelona escriuen als oncles de Conxa per comunicar-los que, per primer cop, no els faran la visita obligada al poble a causa del *alzamiento*. La carta està datada el 20 de juliol de 1936 i està escrita íntegrament en castellà. Només els noms de Conxeta i Ventureta conserven el seu aspecte català, ja que fins i tot el d'Àngela està escrit amb ortografia castellana. El canvi de la llengua d'expressió dels cosins en aquesta carta presagia un canvi en els temps a venir. Més endavant, la nit de la detenció de Jaume, Conxa sent les paraules

inequívocues que anuncien la desgràcia: «Havien trucat a migdia i havien demanat 'la esposa y los hijos de Jaime Camps'» (109).¹⁰² Aquesta és la llengua de l'empresonament a l'Aragó: «Entra un soldat, amb uns ulls que semblen voler-se-li escapar del cap, cridant: 'Silencio y a dormir'» (117). I també la de l'arenga del tinent coronel a Montsent, que assenta les bases del silenci imposat: «Se ha acabado la vergüenza de este país. Gracias a Dios estamos salvados. Esperamos que su conducta no tenga mancha desde ahora. Si sois buenas españolas, nada tenéis que temer. Ahora márchense y recuerden lo que les he dicho» (125). No hi ha opció de rèplica i l'actitud de les dones és restar «com si fóssim mudes» (126). La llengua de l'expressió individual, identitària, és silenciada i reduïda a l'espai íntim mentre que la llengua emprada pels carcellers agreuja el desconcert de les presoneres que a penes entenen les ordres que els donen els soldats. Łuczak (2011: 213) assenyala, en referència a *Pedra de tartera*, que les citacions en castellà de la novel·la es converteixen en un «*acto de violencia*» perpetrat al cos del text. La novel·la, assegura Łuczak, és (també) una novel·la sobre la preservació de la llengua, com ho és *La plaça del Diamant*, ja que el relat de les protagonistes els permet salvar la substància de la vida a través de les paraules i, per tant, salvar la paraula mateixa.

També és desconcert el que sent el protagonista de *Mel i metzines* en el seu primer contacte amb la llengua castellana a l'escola. No és només Agustí que té problemes per entendre i parlar en castellà, aquesta és una característica dels nens que, com ell, tenen el català com a única llengua d'expressió. El contacte amb el castellà els arriba com l'únic camí per a assolir una formació i integrar-se en la societat més enllà del reducte rural d'on són originaris. El primer dia d'escola, el mestre diu a Agustí que es posi «al pupitre del final» i ell, que no ha sentit mai aquesta paraula, dedueix que es refereix a la taula. Davant l'exigència del mestre que es presenti en castellà, Agustí respon: «[...] 'Agustín Ribera Galà. Once años y d'Olp'. Vaig sentir tot de rialles i compto que va ser perquè la ce del castellà no l'acabo de mastegar bé i si no hi penso, la dic com una essa. 'Onse'» (148). També el seu amic Valentí té problemes en la pronúncia del castellà:

El pare Roig no se'n va poder sortir mai que digués «palabra». Valentí es posava concentrat, els ulls mirant-li lluny, la tofa dels cabells tapant-li un tros de front.

102 Una de les estratègies que Barbal utilitza per donar compte del context lingüístic en què es troben els personatges és la commutació de codis lingüístics. El concepte de *code-switching* és l'adequat per definir aquest fenomen que és més complex que la simple noció d'alternança ja que implica un intent de contextualització de la situació comunicativa i de la intenció, en aquest cas de l'escriptora, de deixar-ne constància a través dels actes de parla dels personatges.

Encara em sembla que el veig. «Pa-ro-la». El pare Roig repetia: «pa-la-bra.» I ell hi tornava, quiet, i segurament avergonyit fins al moll dels ossos. «Pa-lau-ra». (151)

Com assenyala Epps (2007: 176), «el mestre, doncs, que aquí és un expert en gramàtica [...] s'encara amb en Valentí, que no pot dir la paraula per 'paraula', que és una manera de dir que no pot dir paraula – *en castellà*».¹⁰³ Potser per aquesta raó, en arribar a França, Agustí s'esforça a entendre i fer-se entendre en francès. Quan arriba a Besiers, a casa l'oncle, aquest li parla sempre en francès argumentant «Sense saber-lo no pots anar» (277). Fins i tot reclòs al camp d'Adge, l'oncle li envia un llibre «perquè facis memòria del francès que has après» (286). La certesa que el francès li és imprescindible per viure a França fa que Agustí no dubti a parlar-lo tot i els recels del començament. Consolidada la seva vida a París, les relacions amb el seu entorn més íntim són bilingües, català-francès.

A *País íntim*, tot i que cronològicament la infantesa de la narradora se situa en el tardofranquisme, hi tornem a trobar referències a l'ús del castellà com a única llengua vehicular en l'àmbit públic i també acadèmic: «El col·legi, el cinema, la missa es fa en castellà» (87). També és el castellà l'element diferenciador entre els membres de la família protagonista i la del veí guàrdia civil contra qui la mare mostra certes prevencions perquè enraona en una altra llengua. La Rita petita assumeix amb normalitat la situació lingüística d'aquesta família veïna, que respon a la distribució social de les llengües en una comunitat bilingüe (*País íntim*, 22):

Quan el meu amic Francisco parla amb el pare, ho fa en castellà i quan parla amb la mare, en català. Quan parlen amb mi, tant la senyora Anita com el Francisco, ho fan en català. Però el capità, que no enraona gaire, si em diu una cosa, la parla en castellà. Deu haver endevinat que jo l'entenc.

El castellà és una llengua coneguda però no pròpia per a Rita, que no té problemes en la comprensió però sí en la utilització dels mots que, segons diu ella mateixa, se li entrebanquen: «Un trozo de pan de... la comunió – li dic acostant el plat» (59). Quan ja és instal·lada a Barcelona – l'acció es contextualitza als anys seixanta – es troba un cop per setmana amb uns amics per aprendre a escriure en català: «Cap de nosaltres ha pogut aprendre'l a l'escola i ens fa molta il·lusió» (169). La seva relació amb la llengua aliena no és traumàtica com ho és per a la seva mare, que indefectiblement identifica el castellà amb la repressió i el franquisme. La diferència generacional es concreta, també,

103 En cursiva a l'original.

en la relació dels personatges amb el català. Els «fills de la guerra» han perdut també la llengua o, en tot cas, la llibertat d'utilitzar-la amb normalitat. D'aquí que Rita pugui retreure a la seva mare: «Quan el locutor diu una paraula en català o és la cançó catalana, en comptes d'estar contenta et fas un tip de plorar» (87).

En el context de la migració a la ciutat, els pallaresos de les obres del corpus són vistos a Barcelona com a «forasters», de la mateixa manera que ho són els andalusos. Són identificats, com aquests darrers, per la classe social a la qual pertanyen i per la llengua que parlen. De fet, a través de la llengua que parlen són ubicats en una classe social determinada, com ens exemplifica aquest passatge de *Càmfora*: «I l'altre es va fixar, quan el jove Raurill ja passava la porta, en el seu vestit modest i va associar-hi l'accent foraster amb què havia parlat. Tot són nouvinguts, es va dir amarg, com si en aquell instant hagués vist minvar el seu patrimoni» (40). L'accent foraster és el pallarès, que el barceloní associa – com fa amb la vestimenta modesta – amb l'estatus i amb la identitat de subjecte migrant de Maurici, exercici que explica la teoria de l'acomodació lingüística de Giles (1984).¹⁰⁴ També les diferències de les convencions socials, per tant, s'expressaran a través de la llengua. Torna a ser Maurici qui ens en dona un exemple en reflexionar sobre el seu nou rol dins la societat urbana: el tracte de «senyor» que li dispensen els clients de la granja que regenta l'allunya de la seva pròpia identitat. Podríem convenir que Maurici expressa l'articulació inseparable que es fa en una llengua de la narració de la immigració i, en el seu cas, del desarrelament, a través d'aquest paràgraf (*Càmfora*, 31-32):

[...] li saben el nom, i, Maurici cap aquí, Maurici cap allà, fins i tot algú li diu senyor Maurici, i allò sí que no. Senyor coneix molt bé qui és. Aquell qui aparca el seu cotxe a la plaça major i es mira tot el poble junt en una ullada i se'n va a dinar a la fonda. [...] Com a home pujat en el treball de la terra, creu que en la significació de tal paraula s'amaga una perversitat, i no només se sorprèn de sentir-se-la dir, en el fons la rebutja.

En el procés migratori, la llengua articula el sentiment d'estranyament i desarrelament, fins i tot davant dels catalanoparlants de la ciutat. A *Mel i metzines*, el moment en què Agustí decideix tornar al Pallars està descrit com un episodi llarg i madurat d'enyorament. Al costat del desig de tornar a saber de les persones que va deixar al

104 Giles defineix la teoria de l'acomodació lingüística com l'actitud que associa els usos lingüístics amb la posició social de l'individu i explica en quines condicions el parlant d'una llengua convergeix o divergeix respecte d'una persona d'una altra llengua a través de la tria lingüística.

poble tants anys abans, «[e]m faltava temps per escoltar, de nou, la vella tonada de la meua llengua i les paraules apreses de xic» (*Mel i metzines*, 332). El darrer capítol de *Pedra de tartera* conté la mateixa imatge d'enyor: «Barcelona és no conèixer ningú. Només els de la família. I, de vegades, sentir parlar per unes estranyes paraules» (*Pedra de tartera*, 155).

Łuczak (2011: 213) assenyala que l'alienació de la realitat que els personatges senten a Barcelona implica també l'alienació del llenguatge. Així, els processos de recordació i de narració responen a la necessitat d'arrelar-se a través de les paraules d'una llengua que és lligam amb el passat, record, memòria i identitat. L'absència de la llengua pròpia és constitutiva de la identitat des de la distància: «És des de París que retorno als records, no tinc el paisatge davant ni puc escoltar en les veus la meua llengua. Tampoc no m'acompanya la quietud tan semblant dels dies. Però no em cal veure ni parar les orelles. Tot ho tinc a dins» (*Mel i metzines*, 308). També *Càmfora* i *País íntim* comparteixen una mateixa escena en relació amb la llengua i la seva connexió amb el relat de la migració. En el primer cas, de camí cap al poble per assistir a la Festa Major, Palmira «escoltava en els viatgers el seu propi parlar, que a Barcelona sorprenia» (*Càmfora*, 46), i la Rita de *País íntim*, també a l'autocar que la torna de vacances al poble sent «l'accent de la terra en dos viatgers dels seients de darrere com música del cel» (*País íntim*, 133). A banda de les referències a la llengua que enyoren en el seu exili, els personatges també donen compte del parlar de la ciutat «amb l'accent desmenjat sense remei, les as obertes, les os estretides en us [...]» (*País íntim*, 162-163); «s'abraçaven als oncles tot eixugant alguna llàgrima i repetien: aquesta noia cada cop se us fa més maca; i quins cabells més ondulats i bonics que té! A Pallarès no es diu «noia» ni 'maca'; aquestes paraules que jo entenia sense fer-les servir em feien gràcia» (*Pedra de tartera*, 32). Aquest exercici de reflexió metalingüística acaba donant forma a un dels trets que configuren l'univers literari del Pallars en l'obra de Maria Barbal.

En darrer terme, a les novel·les la llengua activa l'acte de recordació perquè és reconeguda com a element articulador de la memòria, però també és l'ancoratge als records concrets, a les situacions viscudes. Així, a *País íntim* (343-344) una paraula caçada al vol en una sobretaula retorna la narradora al temps passat:

De sobte dius 'breula'. Una branca, una substància, no sé a què et refereixes. Com d'una capsa de música, aquest mot desperta la cançó de la teva joventut, ens

esquitxa de sorolls autèntics, de tons verds i d'una fresca perfumada de riu. Tota la teva vida abans de conèixe'ns pren un paisatge d'energia i d'esperança.

Aquest exemple, però, no constitueix una excepció a la novel·la, perquè aquesta sembla haver estat escollida l'obra en què Barbal ens lliga un testament lingüístic després de les provatures més o menys erràtiques de les novel·les anteriors.¹⁰⁵ Ja el primer capítol justifica aquest interès de l'autora i actua com a pòrtic d'un relat que, en seguir el fil argumental de l'evocació de la trajectòria vital de la narradora des de la infantesa, ens plantejarà una sèrie d'elements vertebradors del record entre els que destaquen el relat familiar de la guerra, d'una banda, i la llengua en què s'articula aquest relat, de l'altra. Aquest primer capítol, titulat premonitòriament «Paraules», conté dues declaracions que defineixen el caràcter de la mare a qui va adreçat aquest relat de forma epistolar: «Cap alegria no podia fer-te feliç» (9), i «[d]omines l'art de la paraula viva» (10), en clara referència a la llengua oral, al registre col·loquial, afirmació que quedarà confirmada quan la narradora acabi consignat en el seu relat la relació de paraules i expressions amb què la mare la defineix: tretzepets, pantec, tofall, cony de borda, xafarot, moqueli, orca i carnús, conceptes que formen part del seu país particular. A l'inici de la novel·la, la definició d'aquestes paraules serveix Rita per identificar-se, a set anys, com una nena ignorant. És aquí quan apareix una de les realitats internes de l'obra barbaliana que, a través de la llengua, vincula també les novel·les entre si: és el cas, per exemple, del mot «farnaca» amb el qual la mare de Rita la reprèn per ser gandula, sobretot en els moments que la nena dedica temps a la lectura, una activitat que no s'avé gens amb el cicle productiu i de treball a l'àmbit rural i que, per tant, la mare menysté. I és també «madama Farnaca» el nom amb el qual es coneix Françoise a *Càmfora*, la prostituta per qui es deleix Leandre Raurill. Així mateix, al llarg de *País íntim*, la narradora identifica les paraules i expressions que tant la mare com l'àvia utilitzen i que són la vinculació amb el poble i amb el temps passat: «[...] sota els àrguets, una paraula del teu poble que he après de tu» (12); «[...] dos camins, com diu la padrina» (44); «[...] i a recollir el que la padrina en deia fragues, les maduixes silvestres» (47), etc. Però aquestes referències no són casuals sinó que formen part de les reflexions metalingüístiques dels personatges

105 A les tres primeres novel·les del Cicle del Pallars, Barbal utilitza en mesura desigual el lèxic de la variant pallaresa en un relat escrit amb l'estructura morfosintàctica del català estàndard. Així, la narració sembla esquitxada per aquestes mots i només en les intervencions d'alguns personatges amb estil directe l'expressió és purament pallaresa. A banda, com explicarem en el punt corresponent, la revisió de *Pedra de tartera* que fa l'autora el 2015 consisteix, més enllà d'uns canvis en l'estructura de la novel·la, en la unificació de criteris respecte l'ús de lèxic i modismes dialectals que corregeix respecte les edicions anteriors.

que determinen la posició de l'autora davant la llengua. D'aquí que hi trobem passatges en què es parla explícitament de les expressions pallareses i el seu significat, un recurs que, en algun moment, pot arribar a trencar la coherència del relat ficcional (*Pais íntim*, 75):

També intento lligar caps amb les paraules que et sento.

Quan estàs enfadada amb una persona que ganduleja o de qui s'espera alguna acció, dius:

- I ell o ella, tocant-se el cul.

Si estàs rabiosa i no vols sentir res, deixes anar:

- Toca'm lo cul! O ferra'm lo gat!

En canvi, quan no puc parar de riure i tu no comparteixes tanta divertició, dius:

- Sembla que t'hagis vist lo cul amb dos miralls!

Com en aquests altres passatges en què la descripció dels fets s'acompanya de la definició de les paraules: «Em diu que sóc múrria, un mot que no he sentit mai, però entenc que és semblant a quan tu em dius guita o guineu o garsa» (126); «S'estimava més una persona com la seva mare, 'que, si vols tu, és una mica barjaules', no sabia si jo l'entenia, una dona no tan disposta, més tranquil·la davant la feina i, sobretot, sense cap corona d'espines al cap» (267).

Tot i que en els contes de *La mort de Teresa* no hi trobem referències tan explícites ni directes als usos de la llengua ni a la seva importància com a element constitutiu del propi univers literari del Pallars, amb l'ús de les traces de la variant pallaresa, ben diferent de la que es parla a Barcelona, Barbal crea la il·lusió d'uns textos escrits en una llengua oral que, com passa a les novel·les, defineix els personatges i ajuda a fer-ne el retrat social i psicològic. La reivindicació del parlar dialectal com a llengua literària busca la fidelitat respecte d'una realitat sociolingüística molt determinada. És, sobretot, el cas dels contes escrits en primera persona: «Al costat dels vells», «Un dia diferent» i «No sóc cap ruc jo», o bé els fragments de les reflexions també en primera persona de «1935: excursió als estanys», en què podem veure clarament la diferència de les variants que utilitzen els protagonistes, mancades de tota referència lingüística pallaresa i, en canvi, molt útil per a situar el personatge geogràficament i social (*La mort de Teresa*, 85):

No sé on troben les gràcies de la muntanya! El sol em toca massa ara, no vull cremar el meu cutis. I no portem barrets, ara entenc la boina; resultarà ser més llest que nosaltres el muntanyenc. Espera't, ara li preguntaré coses, per les plantes, pels animals, pel que sigui, aquest no se salvarà de parlar amb mi. Com respon tot seriós, amb aquest accent de muntanya... M'encanta!

Anne Charlon (2007:123) es refereix a l'ús de la variant pallaresa en les obres de Barbal fent especial atenció al fet que la llengua parlada pels personatges els defineix:

Si les romans situés dans le Pallars abondent en tournures lexicales et syntaxiques locales, ce n'est pas seulement pour conserver la trace de ces modalités linguistiques, c'est parce que celles-ci constituent l'un des traits identitaires de personnages et de modes de vie en voie d'extinction.

A banda d'aquesta consideració sobre la construcció de la identitat dels personatges a través de l'ús de la llengua, cal fer referència també a l'element paremiològic, d'expressió popular, com ocorre amb el conte «Fer bugada», en el qual l'activitat de les dones, més enllà de rentar la roba, és la de crear un espai informal de comunicació a través de les xafarderies i el judici sobre la vida dels altres i que constitueix la plasmació real de l'expressió popular metafòrica. En trobem altres exemples en el diàleg que mantenen les dones reunides a la plaça a *Pedra de tartera* o als moments de repòs col·lectiu del procés de la sega del blat a *Mel i metzines*.

En qualsevol cas, queda argumentat l'interès que Barbal té per la llengua i les reflexions al seu entorn, no només per la conservació i ús de les formes dialectals, sinó com a recurs per a la formació i conservació de la memòria individual i col·lectiva que és, també, la formació i la conservació de la identitat (pròpia i dels personatges).

No podem deixar de fer referència a la nota introductòria que Barbal afegeix a la primera edició de *Pedra de tartera* com a avís al lector de les especificitats lingüístiques de la seva obra. L'autora alerta sobre l'ús de formes dialectals que no es correspondran amb les paraules utilitzades per molts lectors, probablement allunyats de l'àmbit rural a què fan referència moltes expressions que es troben a la novel·la. Aquesta nota va desaparèixer de les edicions posteriors, probablement perquè es va considerar que no calia una justificació d'aquest tipus o, potser, perquè la consolidació de Barbal com a escriptora valoritzava el seu retrat del Pallars i, conseqüentment, l'ús de la variant pallaresa.¹⁰⁶ És curiosa l'anàlisi que en fa l'autora en ser preguntada per la importància

¹⁰⁶ Aquest aspecte serà tractat amb més profusió en l'estudi del paratext de les obres del corpus.

de la llengua com a element de construcció de l'univers literari del Pallars i la seva vocació de testimoni lingüístic (Gatell, 2014: 78):

D'una banda, *Pedra de tartera* està narrada en primera persona i la veu de la protagonista correspon a un tipus de persona que explica el seu periple vital al Pallars, tot i que ho explica a la vellesa des de Barcelona. Aquesta dona no està contaminada per la llengua parlada a la ciutat, per tant, creia que havia de parlar amb trets dialectals. També podria haver-ho subratllat molt més, però potser per la meua consciència de professora de català, no m'hi sentia còmoda... O potser no em veia amb cor de dominar el propi dialecte al cent per cent. Hi havia tota una sèrie d'elements que em portaven a agafar paraules i expressions, sense que hi hagués cap regla fixa i inamovible, però sense utilitzar al cent per cent el dialecte. I sí crec que la llengua ajuda a situar el personatge en el seu espai. A *Càmfora* no hi ha primera persona, per tant, hi ha paraules i expressions del pallarès, quan es fa referència a coses que han dit els personatges, però també amb aquesta voluntat de retratar el que ells coneixen amb les paraules que ells utilitzen per a identificar-ho. La llengua és molt important... i quan és més important és quan el personatge enraona de si mateix.

Trenta anys després, però, Barbal ha corregit i unificat els criteris d'ús del pallarès en la novel·la i ha aconseguit una coherència lèxica que ha consistit, sobretot, en la valoració d'aspectes dialectals. La progressió, per tant, és clara: de la nota gairebé exculpatòria de la primera edició de *Pedra de tartera* al reforç del dialectalisme de la darrera; de les vacil·lacions lèxiques de la primera novel·la a les reflexions lingüístiques explícites de *País íntim*.¹⁰⁷

La llengua és un dels elements narratius que l'autora utilitza per construir l'univers literari del Pallars – juntament amb l'espai i el temps – i per caracteritzar els seus personatges, ja que la llengua ens en dona el perfil social, lingüístic, històric i geogràfic. Espai, temps i llengua actuen com a marcs socials necessaris per a què es produeixin els actes de recordació i, en l'àmbit literari, actuen com a estructures narratives vertebradores del relat i constitutives del tipus de memòria que permet la representació

107 Diverses anotacions en manuscrits de l'autora deixen constància d'aquesta preocupació inicial. La capsa 1/1 del Fons Maria Barbal conté una nota en referència a *Pedra de tartera*: «Fabra. No hi és rocle ni rogle. Ha de ser rotlle o rotllana. Rotllana. No hi és eixarravada. No, esblandida o esbandida. Recossirar». També hi trobem una anotació a la capsa 1/2, que conté notes sobre les narracions de *La mort de Teresa*, en què Barbal hi consigna: «Dialectalismes. Alcover-Moll». El desembre de 1989, segons consta en un exemplar mecanografiat de *Mel i metzines* (Fons Barbal, capsa1/4), escrivia: «La solució normativa per a, així com afecció no m'agraden. Sempre que he pogut les he eliminat. No m'importaria que s'eliminassin els molts per a que he deixat al text. No obstant això, m'hi sotmeto...».

del passat, en aquest cas, la memòria recuperada a través d'un acte d'afiliació, en l'expressió del professor Faber, que vincula la memòria al compromís que, voluntàriament, assumeix l'autora a través de les seves obres.

4.2. Creació d'un univers literari

Un cop analitzats els eixos vertebradors del relat que hem assenyalat en el nostre marc analític, ens disposem a completar l'estudi de les altres tècniques i estratègies narratives que utilitza l'autora per a representar el passat. A partir de l'anàlisi de categories narratològiques com la veu narrativa i la focalització, els elements intertextuals i la caracterització dels personatges, pretenem assenyalar els elements narratius que configuren l'univers literari del Pallars en el benentès que ja hem establert que aquestes formes narratives són construccions semantitzades i, per tant, ens aportaran informació, a banda d'històrica, també sobre els models culturals, socials i els modes de vida. Juntament amb el temps, l'espai i la llengua (identificats no només com a eixos vertebradors del relat, sinó també com a marcs socials en què es dona el fet de recordació), l'anàlisi dels elements estructurals de les obres que hem assenyalat determinaran les representacions simbòliques a l'entorn de les quals es configura el sistema social i cultural constitutiu de l'univers literari barbaletà.

En el nostre treball «Crònica del Pallars. Una lectura interdisciplinària» (Gatell, 2014), vam plantejar una proposta hermenèutica articulada des dels marcs teòrics dels estudis literaris i l'antropologia. Aquest enfocament pretenia aportar a l'anàlisi literària l'observació de l'acció dels personatges com a éssers humans que es relacionen en societat, els seus costums, les relacions familiars, les relacions socials, etc. La ubicació de la investigació en la intersecció entre la literatura i l'antropologia va ser molt productiva i va permetre una lectura més aprofundida i àmplia de les obres del corpus. Tot i així, les conclusions demostraven que l'enfocament antropològic ens ofería una perspectiva que no calia adscriure al marc teòric, ja que l'anàlisi literària podia abordar les qüestions relatives a l'acció social dels personatges en un context històric i cultural determinat fent servir elements de l'anàlisi antropològica, com ara les formes de representació sociocultural en relació amb les bases de representació que considerem adient establir. Els parells dicotòmics bàsics espai rural-espai urbà i dona-home ens van

permetre establir els nuclis interpretatius que conformen el sistema cultural i social de la realitat referencial de les obres. En el primer cas, podíem analitzar les imatges representatives de l'estructura social i familiar de l'àmbit rural a partir de l'oposició amb la ciutat i dels canvis en els hàbits socials, les formes de vida locals i el trencament de la tradició cultural que pateixen els personatges en el seu moviment migratori. En el mateix context, les bases de representació a l'entorn del parell dicotòmic dona-home ens permetien articular el discurs sobre l'establiment de l'ordre social, l'efecte de la migració en l'estructura familiar patriarcal i les desigualtats entre els gèneres. Segons vam justificar, a l'entorn d'aquests dos eixos es configuren el sistema social i les relacions familiars en les novel·les. Tot i que aquest treball no incloïa l'anàlisi de *Pais íntim*, seguim aquesta formulació per a la present recerca en el benentès que també aquesta obra, malgrat les diferències amb les tres primeres novel·les, participa de la construcció de l'univers literari barbaliaà a partir d'aquestes bases de representació sociocultural. En realitat, totes les novel·les contenen l'experiència vital que suposa per als personatges la migració del camp a la ciutat o, en tot cas, la pèrdua dels referents culturals i socials que suposa l'èxode rural. És a partir del relat d'aquest exili i dels seus efectes que es construeixen els personatges i que es configura l'univers literari del Pallars.

L'estructura de les obres i les veus narratives amb què es construeix el relat no coincideixen, com tampoc les propostes argumentals, sobretot perquè ni els motius del trasllat dels personatges ni els seus efectes són els matixos. Seran la caracterització dels personatges i els elements intertextuals els que justificaran la unitat de la narrativa barbaliana del Pallars.

4.2.1. Les novel·les: estructura i tècniques narratives

Segons que ella mateixa admet, Maria Barbal pren consciència de la seva condició d'escriptora quan comença a parlar sobre la publicació de *Pedra de tartera* i del fet que la novel·la és una creació ficcional construïda a partir de fets reals. Malgrat el pes de la primera obra en el conjunt de tota la seva novel·lística, l'autora posa de relleu la progressió del seu ofici al llarg dels anys i la continuïtat de la seva narrativa quant als temes, els ambients, les tècniques i l'estil (Gatell, 2014: 71). Efectivament, tant el plantejament de les trames com l'estructura, la focalització, la veu narrativa i la

construcció dels personatges de les obres evolucionen amb el pas del temps i adquireixen una complexitat i solidesa remarcables en les diferents novel·les. L'estudi panoràmic de les obres del Cicle del Pallars ens permet copsar-ne l'evolució i justificar-ne la completesa.

Pedra de tartera és una novel·la amb una única trama: l'evocació que la protagonista fa del seu propi periple vital a través d'un relat que s'inicia i acaba en la vellesa. Així, el relat primer és una analepsi completa que recupera les experiències vitals de Conxa des de l'adolescència fins que activa el dispositiu del record a vuitanta anys. La veu narrativa pertany al personatge de qui es relata la història i ens trobem, per tant, amb un relat intrahomodiegètic, amb un narrador intern que és protagonista i que narra la seva història en primera persona del singular. L'elecció de la veu narrativa en primera persona proporciona la sensació d'oralitat que reforça la versemblança de la protagonista, com passa, també, a *Mel i metzines*. Tot i així, una de les diferències bàsiques entre les dues novel·les és el reconeixement del narrador del relat que, en el cas de *Mel i metzines* és Claire, la filla d'Agustí Ribera i que, en el cas de *Pedra de tartera*, en cap moment s'indica que existeixi. De fet, hi ha desacord entre els crítics pel que fa tant a l'existència d'un narrador com del caràcter oral o no del relat a la novel·la.¹⁰⁸ Conxa reconeix que no troba escolta en el seu entorn en les diferents imatges que per a ella defineixen la ciutat: «Barcelona és un soroll sense paraules i un silenci pastós ple de records concrets. I és no veure ningú que pogués planye'm [...] I quan a Barcelona és una història d'allà dalt, no hi ha ningú a qui explicar-la [...] Barcelona és aprendre a callar més i més» (156). El seu relat desorienta el lector, perquè també afirma: «[...] i sovint els somnis són llargues converses que desperta no puc fer» (156), i tenim la intuïció de creure que, potser, el relat que se'ns ha ofert és una d'aquestes llargues converses, potser simplement el discurs evocatiu d'una vida, que la narradora elabora en l'àmbit inconscient de la son.

És aquest caràcter evocatiu i l'ordre cronològic del relat que allunya, en part, la veu narrativa de *Pedra de tartera* de l'esquema clàssic del monòleg interior. Aquesta no és una narració que s'avingui a la definició del flux de pensament, en el sentit que la

108 En dona compte Łuczak (2009: 188) en relació amb els estudis de Badell Giralt (2008), que atribueix al relat de Conxa un caràcter verbalitzat, i al de Prudon-Moral (2008), que considera la novel·la un diàleg interior de Conxa amb ella mateixa, un exercici anamnètic més que no pas un discurs memorístic conscient i elaborat. És interessant el plantejament de Badell Giralt (2008: 5-7) pel que fa a la consideració del destinatari del relat com «aliè» i els procediments narratius que ho confirmen, com ara les referències topogràfiques i les particularitats dialectals de la narració.

narradora no escriu de manera desordenada el que pensa a cada moment, sinó que el seu és un relat parlat, no pensat. A la novel·la, la narració es presenta sense les alteracions temporals i d'estructura que defineix el monòleg interior en el seu objectiu de reproduir el flux del pensament del personatge. Seguint la proposta teòrica de Carme Arnau (2000) en la seva anàlisi de l'obra de Mercè Rodoreda, la forma narrativa de la novel·la de Barbal es presenta més aviat com un monòleg col·loquial, propi del que Arnau anomena «escriptura parlada», el que proposem que es consideri un «monòleg evocatiu», un monòleg autobiogràfic, pel fet que la llarga narració de Conxa correspon, justament, a un exercici retrospectiu de narració de la seva pròpia vida.

El relat de Conxa és cronològic i, en tota la narració, la focalització és interna i fixa, tot i que es produeixen alteracions, ja que la narradora omet diversos esdeveniments de la història que relata i, en la narració, hi ha salts temporals de diversos anys. El relat adopta la forma de discurs memorístic que s'estructura en tres parts dividides en capítols breus. Aquestes parts coincideixen, tot i que de manera difusa, amb tres moments vitals de la protagonista – adolescència, maduresa i vellesa – i amb tres moviments migratoris que condicionen la seva vida: de la llar familiar a la casa dels oncles de Pallarès, amb tretze anys, per tal d'alleugerir la pobresa de la família i, de passada, ajudar uns oncles sense descendència; d'allà al camp de presoners de l'Aragó de la mà de l'exèrcit revoltat durant la Guerra Civil i, finalment, de Pallarès fins a Barcelona per decisió del fill, des d'on Conxa ens transmet el seu relat. Cadascun d'aquests trasllats suposen un trencament en la vida de la protagonista i, tot i que el moviment més traumàtic és el que es relaciona directament amb la Guerra Civil, és a dir, el de les cinc setmanes i mitja que dura la seva reclusió al camp de presoners, en la nostra anàlisi posem atenció a un altre fet biogràfic que determina l'estructura de la novel·la: cadascuna de les seves parts acaba o comença a l'entorn de la figura de Jaume. Així, la vida de la protagonista, el relat que ella mateixa en fa, s'articula a partir i a causa del seu marit: la primera part de la narració acaba quan Conxa i Jaume es coneixen i s'enamoren. La segona part articula el model de dona casada de Conxa i l'experiència de la maternitat, que acaba debilitant la complicitat amb Jaume, cada cop més compromès políticament amb la República – amb l'espai públic – i més allunyat del manteniment del cicle familiar – l'espai privat que acaba corresponent a la seva dona. La tercera part, que comença amb la desaparició de Jaume a l'inici del conflicte bèl·lic, és el relat de la Guerra Civil, la viudetat i la dimissió vital de Conxa. Aquesta relació de subsidierietat no és menor, ja que l'actitud

de Conxa davant la figura de Jaume respon a l'establiment d'un sistema social basat en el patriarcat que es regeix segons l'ordre desigual de relacions de poder entre els homes i les dones. Les formes de vida d'aquestes responen a un sistema que estableix no només les relacions dels personatges amb el seu entorn sinó, sobretot, les relacions de desigualtat entre els gèneres, sempre segons el paradigma masculí de centralitat i el femení de complementarietat.

Aquest mateix sistema social estableix les diferències principals entre el plantejament de *Pedra de tartera* i *Mel i metzines*, l'única obra del Cicle protagonitzada per un personatge masculí.¹⁰⁹ Escrita també en primera persona del singular, la novel·la està estructurada en dues parts dividides en capítols breus en què Agustí Ribera fa un repàs a la seva vida a demanda de la seva filla, Claire, que enregistra i transcriu el relat del pare i, a la segona part, ens ofereix la transcripció d'un manuscrit a mode de diari personal o quadern de reflexions.¹¹⁰ La primera part comprèn, més o menys, els trenta primers anys del protagonista i, com passa també amb la darrera secció de *Pedra de tartera*, la segona part arriba amb la ruptura provocada per la guerra. Com a la primera novel·la, el relat primer consisteix en una evocació des de la vellesa del protagonista i mostra una veu narrativa i una focalització molt similars. Tot i així, el plantejament és ben divers: en aquest cas, Agustí Ribera no es veu forçat a abandonar el poble, sinó que somia des de petit en viatjar i allunyar-se de la duresa amb què es viu a l'alta muntanya. Dut per les ganes de prosperar i conèixer món, convertirà bona part de la seva vida en un pelegrinatge voluntari fins a l'exili a causa de la Guerra Civil, que el durà fins a França, on acabarà instal·lant-se. La diferència entre la migració de Conxa i la d'Agustí Ribera és que, a la vellesa, ell torna al poble per constatar que el món de la seva infantesa ha desaparegut. També l'actitud de l'un i altre narradors és diferent: mentre Conxa ens ofereix un relat evocatiu que no sembla adreçat a ningú perquè Barcelona és «aprendre a callar més i més. Fins que em pregunten alguna cosa» (*Pedra de tartera*, 156), Agustí clou el seu relat justificant la reflexió que l'ha guiat al llarg de tota la seva confessió: «Durant aquest recorregut per la meua vida, com en una volada damunt les estones de

109 Tot i que el protagonisme de *Càmfora* és col·lectiu (Leandre, Maurici, Palmira), en realitat és Palmira qui fa prevaldre la seva història particular per sobre de les altres. Ella és l'única que surt reforçada del trasbals que suposa el trasllat a la ciutat i, per tant, la novel·la pren la forma del relat de creixement a l'entorn del qual es desenvolupen les trames que protagonitzen els homes de la família.

110 La primera edició de la novel·la (La Magrana, 1990), indicava, en cadascuna de les parts: «1a part (Transcripció de les gravacions)» i «2a part (Transcripció del manuscrit)». En les edicions posteriors, aquestes notes es van eliminar. Aquest aspecte serà tractat amb més profusió en l'estudi del paratext de les obres del corpus.

glòria i els camins d'amargura, m'he fet una pregunta estranya. Qui sóc jo?» (*Mel i metzines*, 232).

El periple vital que condueix el protagonista fins a aquesta reflexió introspectiva és possible per la seva condició de gènere i és aquesta condició dels protagonistes que diferencia, en la seva concepció, les dues novel·les. Barbal decideix conscientment crear un personatge masculí en la seva segona novel·la després de fer algunes provatures que quedaran consignades als relats breus de *La mort de Teresa*. Amb *Mel i metzines*, doncs, segueix el tema de la Guerra Civil com a fil conductor i el diàleg entre la migració i els orígens dels personatges, que ja havia encetat a *Pedra de tartera*, però, aquest cop, hi busca les «noves perspectives» que li ofereix, justament, el joc de canviar el protagonista de sexe (Gatell, 2014: 72). Amb aquest canvi de protagonista, Barbal teixeix una història que, tot i partir també de l'àmbit rural de l'alta muntanya i d'estar articulada a partir de la ruptura que significa la Guerra Civil, incorpora fets i girs vitals impossibles en el cas de Conxa i de la majoria de dones de la seva època i condició. Així, Agustí Ribera decideix de ben jove marxar a treballar fora de l'espai familiar, aprèn diversos oficis, viatja fins a França contractat de temporer, retorna al poble, marxa a Sort a fer el servei militar. Després de la guerra, l'exili el porta fins a un camp de presoners de França i, un cop alliberat, arriba fins a París, on acaba instal·lat, formant una família i, per un cop de sort, regentant un hotel. A banda, la gran diferència que ja hem assenyalat és la seva tornada a Olp, als anys vuitanta, just quan Conxa és reclosa a la porteria de l'Eixample barceloní i espera la mort pacientment. La tornada d'Agustí al poble respon a la seva voluntat d'adquirir la casa de la seva infantesa. És en aquest moment que el protagonista escriu un manuscrit, presumiblement adreçat a la seva filla, en què s'alterna la recuperació memorística del passat i les reflexions del present del relat primer.

La mort de Teresa recull vint-i-tres relats a través dels quals l'autora dibuixa el món i les formes de vida rurals al Pallars. Amb contes de tres o quatre pàgines (excepte els relats «1935: Excursió als estanys» i «La mort de Teresa», més llargs), Barbal fa un retrat molt acurat tant del paisatge com de les relacions humanes i l'organització social de les comunitats de muntanya. Lluny, però, del retrat simplement descriptiu i de la voluntat de transmetre una imatge bucòlica i amable de l'entorn natural i la comunitat rural, els contes incideixen en aspectes com la solitud, la vellesa, la inexorabilitat del pas del temps, la infància perduda o la manca d'oportunitats per als habitants de la

ruralia i, majoritàriament a través de l'acció o les reflexions dels personatges, acaben oferint un paisatge més cru i desolador que no pas enyorívol i elegíac – com a la resta d'obres del Cicle. L'ambientació, per tant, és allò que vincula els relats entre si, així com el moment històric en què se situen i la descripció de les formes de vida en un àmbit rural d'alta muntanya.

La majoria de proses no arriben a plantejar i a desenvolupar una història, sinó que descriuen personatges o situacions més properes als quadres de costums que no pas a la gènesi d'un relat amb desenvolupament narratiu. En aquest sentit, onze dels vint-i-tres contes, lluny de recórrer a la descripció dels modes, els costums o el paisatge com a teló de fons d'una història, el que posen en primer terme és la plasmació d'una realitat social que la literatura pot salvar de l'oblit, de la desmemòria o del desinterès. Aquest retrat es fa bé a través de la descripció dels personatges, bé de l'entorn natural o d'un fet concret. Sense que hi hagi cap vinculació entre els contes més que la coincidència de línies temàtiques i d'ambientació, el recull acaba conformant un mosaic de petites peces que, col·locades convenientment, ens donen la impressió d'un quadre que recrea un món perdut. Barbal en recupera les formes de vida que han desaparegut a causa del despoblament i en conforma la memòria col·lectiva.

Al llarg del recull s'alternen diverses veus narratives que justifiquen l'elecció de la tipologia textual del relat: narració, carta, anunci de diari, confessió, etc. Des del monòleg dialogat en contes com «Al costat dels vells», a la narració en tercera persona de «Pastor de professió», on el protagonista és presentat a través d'un altre personatge; el relat retrospectiu a mode de memòries d'«El paller» en què es relata la història de tres nens a través d'un d'ells, ja a la maduresa, que és qui presenta els dos companys de jocs; les reflexions sobre la vellesa i el pas del temps que dos personatges enfilen a «Eliseu» a mode de conversa o, per exemple, el monòleg interior de «No sóc cap ruc, jo!» on el protagonista plasma tant la seva rutina quotidiana com els seus pensaments i opinions. Així, alguns dels contes utilitzen la primera persona del singular en narrar la pròpia història del narrador intern, com a «No sóc cap ruc, jo», «Jo em quedo», «Mirant enrere» o «La novena», o bé per donar forma a un relat en forma de missiva, com a «Al costat dels vells» o «Carta des de l'internat»; d'altres, com «El paller», utilitza la veu narrativa d'un dels protagonistes de la història que es relata; a «La serp», el narrador s'identifica amb el narratori a mode de reflexió interior i construeix un relat en segona

persona del singular. La majoria de relats utilitzen, però, la narració en tercera persona d'un narrador extern.

Menció a part mereixen els contes més llargs, «1935: Excursió als estanys» i «La mort de Teresa». El primer relat alterna tres veus narratives: la del narrador extern, la de Nasi i la d'Elena, dos personatges protagonistes de la història. El text del narrador extern està escrit en tercera persona del singular, en passat i amb focalització interna, mentre que els relats de Nasi i d'Elena estan escrits en primera persona del singular i en temps present. El cas de «La mort de Teresa» no és el de l'alternança de veus narratives exclusivament, sinó també el de l'alternança de focalització. Els tres protagonistes de la història activen el relat a partir de la mort de Teresa. És, per tant, la situació que han de gestionar després de la mort d'aquest personatge absent el que es relata des dels tres punts de vista. Els relats són encapçalats per la nota aclaridora del narrador: 'Jo (Balbina)'; 'Tu (Carme)'; 'Ell (Aleix)'. D'aquesta manera, el relat de Balbina – germana de Teresa – és en primera persona del singular; el de Carme – mare de Teresa – en segona del singular i el d'Aleix – marit de Teresa – en tercera del singular. Aquest joc de veus és un precedent de la complexitat estructural i narrativa de *Càmfora*.

La família Raurill, protagonista de la tercera novel·la publicada de Barbal, fuig de Torrent per voluntat del patriarca, Leandre, a principis dels anys seixanta. Diferentment de *Pedra de tartera* i *Mel i metzines*, que relaten la migració dels personatges per raons derivades de l'aïllament, de la transformació del territori després de la Guerra Civil i també per raons polítiques, a *Càmfora* els tres membres de la família que es traslladen a Barcelona ho fan per refugiar-se dels secrets, les tragèdies i les amenaces que els persegueixen; sobretot, fugen de l'amenaça que el vell patriarca ha rebut del seu gendre Frederic i de la seva desautorització pública. Seguint els mandats de la societat rural patriarcal, Leandre Raurill decideix marxar a Barcelona i imposa la seva voluntat a Maurici i Palmira, l'hereu i la jove, que segueixen el pare amb recança i obediència. Un cop a Barcelona, els tres personatges pateixen processos molt diversos que tenen a veure amb el canvi dels patrons socials i el trencament de l'estructura familiar que, a la ciutat, no pot seguir mantenint-se com al poble. Aquest canvi d'espai, costums i model relacional provoca l'angoixa vital de desarrelament en el cas dels dos homes, que acaben tornant al poble mentre que, per contra, aferma la voluntat en Palmira d'encetar una nova vida que a la ciutat veu plena d'oportunitats per a ella i la seva filla. Per sota d'aquesta trama principal, es desenvolupen diverses subtrames que ens dibuixen un món

dividit entre dos espais, dos models de societat gairebé antagònics: el món rural, anacrònic, patriarcal, endogàmic i moribund; i el món urbà, un espai de llibertat i oportunitats però també d'anonimat, de desarrelament i d'invisibilitat.

La profunditat psicològica dels personatges de *Càmfora* es basa en el distanciament de la veu narrativa a través de l'estil indirecte lliure i de l'ús de la tercera persona. El punt de vista extern del narrador i el dels personatges s'enllacen en una transició gairebé imperceptible: «Al cap de poc, s'acomodarà a tocar de la taula [...] I finalment esmorza. Quina desgràcia de pa!» (23). L'ús de l'estil indirecte lliure s'identifica, també, pel canvi sobtat de registre que altera la coherència de les frases pròpies del narrador extern: «¿Aquell era fill seu? Sembla estrany, però li recorda la Madrona. Desgraciat!» (62). El cas més paradigmàtic de tota la novel·la és el del capítol «Cendres», en què el text ens proporciona exemples de la narració d'un relat construït des de la vivència directa del personatge: «Aleshores l'Antònia, que altra cosa no, però bon cor sí que en tenia, no és per dir-ho, l'havia estirat i l'havia entatxonat al seu costat, [...] i la Roseta, mira, [...] parapetada al davant com una reina. I la vida és així» (234-235).

Sens dubte, una de les virtuts de *Càmfora* és la complexitat de la seva estructura: quatre parts dividides en capítols en què, de manera alterna, els personatges cedeixen el seu punt de vista individual, de manera que el lector arriba a conèixer un fet depenent de la vivència de cadascun d'ells. En realitat, és aquesta percepció individual dels fets que fa avançar la història, no pas la successió dels fets mateixos o el pas del temps. El lector s'endinsa en els fils de la trama a través de la consciència dels protagonistes. És el que Ramon Pla (1992) ha anomenat un «Retaule de solituds», perquè les escenes se sobreposen, situen el lector en el present o formen analepsis; els capítols s'alternen gairebé definits pel personatge que aporta la focalització del relat, de manera que es construeix una espècie de collage que desemboca en el clímax narratiu del final. També dins dels capítols hi trobem alternança en la focalització: és el cas de «L'endemà mateix», el primer capítol de la tercera part de la novel·la o «Les brases», que alterna els punts de vista de Palmira primer, de Maurici després i, finalment, de Leandre. Els tres relats, que no apareixen amb cap element que pugui guiar el lector, contenen el sintagma «l'endemà mateix», que actua com a marca indicativa d'una crònica precisa dels fets. Així, la Palmira «[l]'endemà mateix de l'estrena del pis [...] enraonava a la gata» (126); Maurici «si un dia tenia un avís del seu pare, que el donés al Dimas, que ell hi pensava passar cada dia. L'endemà mateix» (129); i el fragment corresponent a

Leandre, immediatament després de la citació que acabem de fer, comença exactament de la mateixa manera: «L'endemà mateix els sentiria arribar o els veuria baixar d'un cotxe acabat de parar a la plaça» (129).

A partir del capítol titulat «De la seva sang», es comença a preparar el final de Maurici i de la novel·la. Pàgina a pàgina, els personatges que volen passar comptes amb Leandre es van incorporant a una mena de conxorxa tàcita i no compartida per acabar amb ell i construeixen el relat des del seu punt de vista. El text es converteix en una partitura polifònica on s'intercalen les veus dels diferents personatges. És Xanó el de la llet qui, en un sol capítol, dona informació sobre el procés judicial i les sospites que planen sobre el cas de l'incendi de casa Raurill on un home, no sabem qui, ha mort calcinat. La gent del poble apareix a tall de cor informant l'espectador dels avenços de la investigació del crim. En el següent capítol, «Roseta de casa Lau», la protagonista es confessa culpable de l'incendi per salvar Frederic, el gendre de Leandre Raurill, que ha estat detingut i imputat en el cas. És ella qui fa capgirar les especulacions que corren pel poble i per la ment del lector: «Leandre no s'havia mort, però un home sí, un altre home s'havia abrusat a l'incendi de cal Raurill. I va tornar a plorar» (230). Les oracions i l'homilia del mossèn que oficia la cerimònia al penúltim capítol es barregen amb els pensaments dels personatges en un trenat rítmic que ens remet justament a la cantarella eclesiàstica. I enmig d'aquest relat ens és revelat el darrer secret a tall de tragèdia grega: és Sabina qui fa justícia per tots, qui, decidida a matar el pare, mata el fill no reconegut que exorcitza el seu propi pecat de fruit incestuos, un home pusil·lànim i espantat, que no troba el seu encaix al món. L'impacte del crim, la venjança, la desesperació i l'aïllament dels personatges ens dibuixen, si és possible, un món més obscur, hermètic i aliè als avenços de la modernitat.

Amb *Pais íntim* assistim a la consolidació de Barbal com a escriptora, una consolidació que s'havia intuït ja a *Càmfora*, novel·la en la que l'autora es distancia dels personatges i comença a donar més pes a la ficció que no pas al relat dels successos reals, que fins al moment havien actuat d'element referencial per a la seva obra. Cal tenir present que entre *Càmfora* i *Pais íntim* havien aparegut els reculls *Ulleres de sol* (1994) i *Bari* (1998) i les novel·les *Escrivia cartes al cel* (1996), *Carrer Bolívia* (1999) i *Bella edat* (2003), a banda de tres títols més de narrativa infantil i una obra de teatre. Aquesta freqüència de publicació, que implica una activitat d'escriptura gairebé ininterrompuda des de l'aparició de *Pedra de tartera*, i l'èxit editorial d'algunes de les seves obres, situa

Barbal com una de les grans escriptores catalanes de finals del segle XX. Amb aquest reconeixement, no només de l'autora, sinó de la seva primera novel·la, a *País íntim* és capaç de reprendre'n línies temàtiques sense que hi hagi cap vacil·lació estilística ni argumental. Aquí, la veu narrativa és homodiegètica, escrita en segona persona del singular, opció que li confereix un aspecte gairebé epistolar o conversacional. La veu narrativa del relat primer és Rita, la filla de Teresa, a qui van dirigides les reflexions de la filla en la recerca de la seva pròpia identitat. Es planteja, com diu Frayssinhes Ribes (2012: 135), una particular relació de tensió entre la narradora i la narratària, ja que aquesta – la mare – és la figura central al voltant de la qual es basteix el relat diegètic, i la narradora es construeix com a personatge en relació amb aquella. Assistim a una llarga interpel·lació que fa Rita a la seva mare, sense obtenir-ne mai resposta; d'aquí que Isern (2005) parli d'un «diàleg mutilat», ja que, encara que la perspectiva sembli la conversa, la narradora es dirigeix a una interlocutora la veu de la qual només trobem a través del record recuperat, mai de manera directa. Coincideix aquest plantejament amb el «diàleg monologat» de què parla M. Josep Cuenca Ordinyana (1998: 403), caracteritzat per la sensació d'oralitat i de diàleg malgrat que el narratori no hi tingui una participació directa. En el cas de *País íntim*, la construcció discursiva del relat presenta una estructura conversacional dialogada amb la presència d'una narradora que coincideix amb un personatge i que és la interlocutora activa d'una conversa amb una sola veu.

Com en un joc de miralls, *País íntim* acaba convertint-se en el teixit de la història de tres dones d'una mateixa família (àvia, mare, filla) que mantenen uns vincles, tot i que no es poden considerar unes relacions simètriques en les combinacions possibles entre les tres ni, tampoc, aquest mirall metafòric de què parlem proporciona una figura doblada en cap cas, i s'allunya així de l'efecte que la influència generacional pot tenir en l'adquisició de la personalitat individual. De fet, el relat dona compte de la presa de consciència de la narradora a partir del qüestionament crític de l'actitud de la mare respecte l'àvia i respecte ella mateixa, ja que Teresa no és una mare idealitzada que actua com a model, sinó més aviat el contrari: una mare sempre descontenta, sobreprotectora, que es comporta, en paraules de Tous (2009), com una *mater dolorosa*, misantropa i turmentada.¹¹¹ La novel·la és una crònica de la segona meitat del segle XX,

111 Maria Barbal ja havia proposat aquest plantejament argumental per a *Càmfora* (veure nota 114). Segons ella mateixa escriu en nota el 27 de maig de 2003 (Fons Maria Barbal, capsa 5/1) sobre l'argument de *País íntim*: «Tema. La idea bàsica és la impossibilitat d'una entesa entre mare i filla, de comprendre's i d'ajudar-se, de demostrar-se amor, de donar-se alegria».

un relat social i, alhora, una novel·la sobre la família que es tenyeix de drama psicològic. La descripció dels trets socials d'una comunitat alterada per la Guerra Civil se suma als efectes que el trauma bèl·lic té en les generacions posteriors i, finalment, esclata en la presa de consciència social i política, en el trencament amb els ancoratges del drama del personatge de la tercera generació, Rita.

Les diferències estilístiques, d'elaboració i plantejament entre *País íntim* i les primeres obres del Cicle són molt evidents, però, tot i així, identifiquem temàtiques i elements d'ambientació que vinculen les novel·les i els relats breus al marc que hem establert com a propi de la narrativa barbaliana del Pallars. Aquestes vinculacions i els elements intertextuals de les obres ens permetran justificar la cohesió del Cicle del Pallars.

4.2.2. Cohesió del cicle: la intertextualitat

Com hem justificat anteriorment, les novel·les del Cicle del Pallars parteixen d'un mateix impuls creatiu i, en la seva estructuració, hi participen els mateixos elements que intervenen en la formulació d'un univers literari específic. Així, les temàtiques, l'ambientació, la creació dels personatges, el marc històric i geogràfic i l'articulació que en fa la llengua són compartits – tot i que amb formes i enfocaments diversos – tant per les novel·les com pels relats breus de *La mort de Teresa*. La construcció literària es planteja a partir de la coincidència de l'ús d'elements etnogràfics i narratius comuns que, articulats a l'entorn de les bases de representació sociocultural establertes, contribueixen a la plasmació d'una realitat, aparentment sense filtres literaris. L'oposició entre els parells rural-urbà i home-dona ens permet establir les vinculacions en el tractament dels trets culturals propis de les formes de vida, les relacions familiars i l'estructuració social i simbòlica que s'inscriuen en les línies temàtiques de les obres del Cicle.

Els contes de *La mort de Teresa* no responen a l'estructura de descripció de les formes de vida rurals, els costums o el paisatge com a marc per al desenvolupament d'una història concreta, sinó que posen en primer terme el relat de la realitat social que la memòria pretén rescatar de l'oblit amb el discurs narratiu. És en aquest context que, tant en les novel·les com en els contes, es poden identificar els elements etnogràfics a través dels quals es planteja la construcció literària i simbòlica de les formes de vida rurals i de les relacions socials i familiars. Identifiquem una primera vinculació entre les obres

basada en l'interès de l'autora a relatar l'efecte del procés d'abandonament de l'àmbit rural i el canvi social que suposa, en el benentès que aquest canvi social és també un canvi en l'organització familiar i en el propi procés de desenvolupament individual dels personatges. L'autora (2007: 7-8) justifica aquest interès que es converteix en el seu impuls creatiu:

Durant el segle XX, la duresa de la vida als petits pobles pirinencs va provocar un desgranar de persones, sovint noies, que, ja als anys vint, baixaven a fer de minyones a Barcelona. Després de la crueltat de la guerra civil de 1936-1939, dels estralls consegüents de tota mena, va augmentar la misèria en aquests nuclis de població i, amb l'acceleració del procés industrial, són moltes les famílies que abandonen un patrimoni migrat de terra i de bestiar i passen senceres a augmentar la població de les ciutats mitjanes i grans. Les forniran d'obrers de fàbrica, de manobres, de porters per a les vivendes de l'Eixample o de la part alta de la ciutat. Als anys 50 i 60 ho fan paral·lelament als murcians, andalusos, gallecs, castellans, aragonesos que volen provar també la bondat d'unes promeses fetes pels seus paisans, els pioners que, retornats per vacances als pobles d'origen, ho fan amb aires de ciutat, mudats, alguns amb cotxe, fent dringar pessetes i donant-se fums.

No són pas conscients de la transcendència que tindrà aquest trasllat a Barcelona, no tan sols en tant que individus sinó en relació amb els grups familiars, també, respecte a la transformació de l'economia i del paisatge dels nuclis que deixen enrere, convertits aviat en pobles deshabitats on resisteixen alguns vells i la família rica a la manera de supervivents d'una forma de vida en desús. L'efecte del procés és un gran canvi social.

Les formes de representació sociocultural de la societat rural són efectives per a l'anàlisi de les novel·les i també dels contes, tot i que la brevetat dels mateixos i la multiplicitat dels temes que s'hi tracten separadament en fa més difícil la identificació. Tant als contes com a les novel·les hi trobem les traces de l'èxode rural i la Guerra Civil, els dos elements que determinen el referent històric i geogràfic de les obres del corpus, amb algunes referències històriques directes que apareixen explícitament en alguns contes i capítols de les novel·les.

El rerefons de *Pedra de tartera* i *Mel i metzines* és la Guerra Civil espanyola: les trajectòries vitals dels protagonistes es veuran modificades per aquest fet i les seves conseqüències, de manera que la guerra té un pes molt important en la construcció del relat i el desenvolupament de la història. També és així a *País íntim*, tot i que les

referències directes a la guerra no formen part del relat primer sinó de la trama construïda a l'entorn de la mare de la narradora i el seu passat. La guerra i la repressió posterior, però, són el fil conductor de les reflexions de Rita sobre la seva mare i articulen la narració fins al final, quan es restitueix la dignitat de les víctimes amb un acte de recuperació de la memòria històrica. En aquestes novel·les hi apareixen referències històriques que tenen efectes en l'acció, com passa també en alguns contes. En d'altres obres, la traça de la Guerra Civil és inexistent, o almenys, no és explícita, com a *Càmfora*, on la guerra és només una referència tot i que els seus efectes són a la base de la vida de la família protagonista.

De la mateixa manera, l'èxode rural no és al primer pla en totes les obres, però sí que és subjacent a les històries que s'hi expliquen. Així, *Càmfora* i *Mel i metzines* posen en primer pla el fil argumental de l'abandonament del camp i el trasllat a la ciutat d'una manera més sostinguda en l'estructura de la novel·la que no pas *Pedra de tartera*, on el trasllat a la ciutat de Conxa apareix només en el darrer capítol. També a *La mort de Teresa* l'èxode rural hi és present en contes com «Jo em quedo» d'una manera molt evident, i en d'altres com «Padrina, adéu» i «Mirant enrere» de manera més tangencial.

Totes les obres se situen en un entorn rural, d'alta muntanya, identificat amb el Pallars nadiu de l'autora, bé per referències explícites a alguns pobles i ciutats, bé per la presència d'accidents geogràfics concrets. La descripció del paisatge a través de l'activitat dels personatges o bé per circumscriure l'acció que desenvolupa una escena determinada, així com les referències a la duresa del relleu i de la climatologia, són altres elements que comparteixen les diferents obres, així com l'ambientació, ja sigui per la descripció directa del context en què succeeix l'acció, ja sigui per contraposició al que habitualment es troben els personatges en el seu trasllat a la ciutat. En alguns moments, és la impressió que tenen els barcelonins – o els habitants de la ciutat – del paisatge el que el defineix. Aquesta impressió s'oposa radicalment a la duresa amb què viuen aquest paisatge els habitants de l'alta muntanya. Així és relatat a *País íntim*: «La majoria no saben que hi ha persones que no es deixen commoure per la bellesa extrema de la vall, pels prats verds i les altes muntanyes de colors canviants, per l'aigua feresta i transparent i els camins de terra i rocs. Que la vall, i qualsevol lloc del món, és com un decorat a l'hora de l'odi» (*País íntim*, 309), fragment que ens recorda aquestes altres reflexions de «1935: excursió als estanys» de *La mort de Teresa*: «Els deu semblar que pujar amunt és anar a fer un passeig. [...] Ho troben bonic. Jo no sabia posar-hi noms

en aquesta muntanya, és com si fos casa meva o encara més, com si fos ma mare [...]» (*La mort de Teresa*, 80-81). En molt pocs moments el paisatge és només contemplat com a escenari natural, com en aquest fragment de *País íntim*: «La vall és menuda. Un solc marcat per un afluent de la Noguera n'és el nervi, les muntanyes li donen volum i color, formes que s'estiren i de sobte semblen voler plegar-se, deixar en oblit la resta del món» (266), que ens recorda les descripcions de la Conxa de *Pedra de tartera* en l'excursió que fa amb les dones del poble per collir bolets. Però l'oposició entre l'alta muntanya i la ciutat també estructura, sobretot a *País íntim*, els significats diversos que es relacionen amb la Guerra Civil i el franquisme. A la ciutat es desenvolupa una activitat antifranquista que converteix Barcelona en la capital de la lluita contra el règim, de manera que es diferencia de la perifèria, observada com el lloc on es produeixen víctimes la dignitat de les quals només podrà ser restituïda a la ciutat com a espai polític.

Si, com indica Sullà (2008), l'inici d'una narració és un «lloc estratègic» que té la funció de començar el text de la manera més eficaç possible per tal de cridar l'atenció del lector, també convindrem que l'*incipit* dona el to del llenguatge i de l'ambient i proporciona informació directa sobre els personatges, el lloc i el moment en què transcorre l'acció diegètica. En són dos exemples clars els paràgrafs inicials de *Pedra de tartera* i *Càmfora*, especialment. Pel que fa a la primera novel·la, aquest primer paràgraf conté els nuclis narratius no només de *Pedra de tartera* sinó de l'articulació del conjunt de la narrativa barbaliana del Pallars (*Pedra de tartera*, 11-12):

Es veia prou que a casa érem molts. I devia de sobrar algú. Jo era la quinta de sis germans i, segons deia mare, havia arribat perquè Déu havia volgut i s'ha d'acceptar allò que Ell envia. La nostra Maria, que era la primera, feia més de mestressa que mare mateixa, Josep era l'hereu i Joan era al seminari. Els altres tres més xics, havia sentit dir un ramat de camins que donàvem més feina que benefici. El temps no era d'abundància, tantes boques i poca hisenda havien de fer forat per força. Per això van decidir que jo, que era suau de caràcter i ben entenimentada, marxés per ajudar tia [...] S'havia casat amb un hereu molt més gran que ella, que tenia trossos, no menys de mitja dotzena de vaques, poralla i conills, a més a més d'un hort. [...] Així doncs, a tretze anys, amb el mocador de farcell al braç, [...] vaig deixar família, casa, poble i muntanya.

Amb l'aparença de senzillesa tan característica de l'autora, sobretot en aquesta primera novel·la, aquestes línies aporten molta informació respecte la protagonista, l'ambient, la

condició social de la família i l'època en què se situa l'acció a través de la descripció del repartiment d'atribucions socials dels membres de la família: Maria, la pubilla, fa de mestressa; Josep és l'hereu, el propietari de la hisenda (per tant, la casa, les terres i els béns); Joan, que deu ser el tercer, és el seminarista. Tal com pertocava en l'organització familiar de l'àmbit rural de principis del segle XX, un ordre familiar absolutament jerarquitzat i vinculat als dictats de la societat catòlica. Aquesta organització patrimonial estableix una catalogació dels fills segons l'ordre de naixement i el sexe i té molt a veure amb els processos migratoris que emprenen els personatges.

Mel i metzines és la novel·la que millor dona compte d'aquest procés. L'Agustí Ribera no marxa del poble a causa de la guerra, sinó motivat per un instint de trencament amb un sistema que el lliga a l'explotació de la terra en condicions molt precàries. De ben jove, l'Agustí viatja a França per participar en les veremes i, un cop casat el seu germà Conrad, l'hereu, amb la Pia, emprèn el seu pelegrinatge fugint d'una cunyada que el fa sentir estrany a casa seva. Ja hi ha antecedents d'emigracions diverses a la família, però: quan l'Agustí marxa a França, és acollit per un oncle que ja s'hi havia instal·lat anys enrere, i encara altres parents havien emigrat a Amèrica a començament de segle. També Amèrica com a paradís d'oportunitats apareix a *País íntim* en el relat que l'àvia de la narradora, Teresina, fa a Rita; i encara en trobem una referència molt clara a *Càmfora*, perquè, tot i que l'acció diegètica se situa dècades després de l'acció de *Mel i metzines* i de la història de Teresina, és a Amèrica que Josep emigra sol després de la negativa de Palmira per seguir-lo. L'abandonament del lloc d'origen sembla ser el destí dels cabalers en no tenir la terra assegurada per la transmissió patrimonial: han de marxar del poble a la recerca de feina. És el que fa l'Agustí de *Mel i metzines* que molt aviat fa de pagès allà on el necessiten i, fins i tot, de talpaire. I és també el destí del Jaume de *Pedra de tartera*, que fa de paleta i fuster a banda d'ajudar en les feines de temporada del camp, un cop casat amb la Conxa, a la hisenda dels oncles on s'han quedat a viure.

Algunes de les circumstàncies migratòries tenen a veure amb el sistema d'organització familiar en relació amb el patrimoni. A *Càmfora*, el conflicte que activa l'acció de la novel·la és, justament, l'incompliment en el pagament de la dot de la pubilla de casa Raurill, Sabina. Encara que de manera indirecta, l'emigració a Barcelona és conseqüència de l'enfrontament entre el patriarca Raurill i el seu gendre, que qüestiona l'autoritat del cap de família públicament. Maurici, el segon fill de la casa, no té més

remei que seguir el pare en la seva decisió d'abandonar el poble perquè, a banda del seu caràcter pusil·lànim, tampoc no hi ha res que li pertanyi a dreta llei.

El relat de les formes de vida rurals vinculades a l'organització del patrimoni és present en molts dels contes de *La mort de Teresa* i constitueix un nucli articulador de les narracions. Diversos relats donen compte de l'organització familiar tradicional en relació amb la transmissió patrimonial: a «Pubilla», per exemple, l'Aurora, rebutja el títol i la terra familiar alhora, com fa també l'Elvira de *Pedra de tartera* que abandona el pubillatge de la vida a pagès, història que retrobem en la transposició d'Elvira a *País íntim*, Teresa, a qui la seva filla Rita diu: «[...] som el fruit de la teva decisió d'abandonar el pubillatge. I ja ho dius: Qui en té se'n croca» (*País íntim*, 37). A «El paller», l'hereu de la família es queda amb la casa i les terres familiars i aconsegueix casar-se amb l'amiga de tots dos germans, el més petit dels quals, després d'abandonar el seminari, acaba emigrant a la ciutat. I la història de «Ninou» explicita com Gerard és obsequiat abundantment a la casa de l'oncle, el germà del pare, hereu de la família, mentre els seus viuen en una pobresa solemne. L'argument de «La novena» gira a l'entorn d'una enemistat provinent de la disputa per l'herència d'una casa vella i dos trossos de terra.

L'inici de *Càmfora* és un retrat de Torrent, el poble d'on és originària la família Raurill, que comprèn no només el retrat físic sinó l'ambientació de dins i fora de les cases, les tasques pròpies de l'àmbit rural i la disposició social dels gèneres (*Càmfora*, 9):

A l'hivern, tocadés les sis es fa de nit. Els carrers del poble, freds i poc il·luminats, no semblen hospitalaris. Aparentment, l'ambient és d'absoluta quietud com si tothom dormís, però si es pogués mirar dins de les cases, hi ha moviment. A l'estable munyen les vaques i a prop de la llar, a les cuines, també hi ha algú que trafiqueja o potser només seu. [...] Potser passen el temps mentre les dones o els més joves munyen les vaques al corral de cada casa. En tornant del cafè esperen trobar la taula parada i el sopar a punt. Potser es queden envescats pel frec de les cartes que negregen, estovades, i pel gust del vi servit en gots.

I encara podem fer avançar la reflexió a partir d'una altra frase d'aquest primer capítol: «Entre tots els carrers, n'hi ha un que durant una estona es veu més transitat que els altres, però no s'hi passeja» (9), en clara al·lusió als costums urbans, mentre que al poble els carrers són bé vies que comuniquen els espais, bé indrets on se situen les cases, receptacles de la vida familiar. Aquestes percepcions inferides del relat defineixen

l'ambientació de la novel·la, com ho fan les al·lusions indirectes a la relació desigual que s'estableix entre els homes i les dones. Una relació que impossibilita que les dones prenguin les seves pròpies decisions, com es posar de relleu al llarg del relat. Aquesta interpretació es desprèn de les accions dels personatges quan són a Torrent i també de l'alteració en les estructures familiars i socials que suposarà l'emigració a Barcelona. Són nombrosos els exemples que a la novel·la, tal com succeeix en aquest primer capítol, situen l'acció en un ambient tancat, inflexible i desconfiat per on desfila tota una galeria de personatges femenins que viuen la vida sense tenir cap tipus de poder ni d'autonomia. Així, la societat rural és descrita – a *Càmfora* i a la resta d'obres del corpus – a partir de les estructures patriarcal com una societat dura especialment amb els més febles – els nens, els avis, les dones, els solitaris – desigual i violenta. Els personatges actuen dins de les coordenades que delimiten aquesta societat rural, en una xarxa d'interdependències desiguals que legitimen la dominació d'uns respecte dels altres, ja sigui per raons de classe social o de gènere.

En relació amb aquesta organització social jerarquitzada, el segon paràgraf de *Pedra de tartera* és força il·lustratiu, ja que s'enceta amb una referència al mercat de Montsent¹¹² «on pare i Maria aprofitarien per comprar i deixar-me als oncles» (12) que és l'espai d'intercanvi, l'espai de compra-venda, de les transaccions econòmiques i comercials, l'oportunitat de posar-se al dia de les notícies de la comarca, l'espai en què Conxa passarà de les mans del pare a les mans de l'oncle en un acte de mercadeig d'un subjecte femení objectualitzat que només té valor per la seva utilitat domèstica i a qui no se li ha tingut en compte la pròpia voluntat.

De manera transversal, podem identificar, tant en les novel·les com en els contes, elements de descripció d'aquest tipus d'organització patriarcal. Les dones apareixen sempre en una posició de subordinació, de complementarietat respecte l'universal masculí. Quan, obligades per la situació, governen la seva pròpia vida i s'autoritzen davant la família, ho fan amb atribucions tòpicament masculines, com són els casos de l'Elvira de *Pedra de tartera*, la Teresa de *País íntim*, i, fins i tot, la Palmira de *Càmfora*

112 Cal notar la importància dels mercats comarcals en un espai pirinenc amb poca facilitat per a la comunicació i els desplaçaments entre pobles i nuclis habitats. Diu Xavier Campillo (1991-1992: 146): «L'espai era dimensionat pel fet que tenia un principi i una fi. Un principi que s'originava en el poble mateix, que a través del mercat assolía una dimensió comarcal, a través de les fires una dimensió regional, i que tenia com a fi Barcelona». I encara: «Però tota aquesta muntanya, aquest espai viscut, s'articulava també al voltant d'una jerarquia de llocs amb significació existencial: la casa, el poble, la vall, el mercat, la fira. L'essència dels llocs no pot separar-se de la seva doble dimensió d'espai objectiu valorat subjectivament» (Campillo 1991 – 1992: 147).

que, malgrat la contenció del seu caràcter, acaba imposant la seva voluntat sense negociacions ni acords. La participació de les dones en les tasques del camp és bàsica per al funcionament del precari sistema de producció agrícola i ramader, de la mateixa manera que és imprescindible el seu comandament de la llar i, sobretot, les tasques que l'ètica de la cura atribueix a la responsabilitat de les dones: la cura dels infants, de la gent gran i dels malalts. Aquesta intervenció tan fonamental en el procés productiu, reproductiu i de cura, però, no els garanteix els mateixos drets que tenen els homes i, per contra, les relega a una posició de submissió, acatament dels desitjos masculins i imposició del silenci.

Els personatges femenins del Cicle del Pallars descabdellen la seva vida immerses en un silenci vital que el relat vol fer eloqüent: calla Conxa davant les instruccions del pare, de la tia després, de Jaume, de la filla i encara més tard del fill que la trasllada a Barcelona sense demanar-li'n parer; calla Palmira davant els capricis del sogre, davant l'abandonament de Maurici i davant la insistència de Josep; calla la Roseta de *Càmfora* després de la violació de què és víctima perquè la mare, hereva de segles de mutisme femení, li indica el silenci posant-se un dit davant dels llavis; calla la Balbina de «La mort de Teresa» davant els desitjos de la mare (una mare que actua, però, amb els atributs masculins del marit absent, tot reproduint i reforçant els dictats patriarcals) i la voluntat del cunyat; també calla la Marta de «La minyoneta» davant l'assetjament de l'amo i calla la senyora davant l'atreviment del marit que abusa de la minyona. I trobem un silenci sostingut al llarg de *Pais íntim*, tant el de l'àvia com el de Teresa, la mare de la narradora, que malgrat el continu discurs evocatiu és incapaç d'assenyalar amb paraules el camí que la filla hauria de seguir per arribar a comprendre-la. De fet, la paraula autoritza Rita, que és l'única de les tres dones de la família que s'enfronta a les contradiccions que planteja el passat familiar i, segurament no per casualitat, l'única que ha accedit a la formació superior a la universitat. Les dones callen perquè el silenci els és imposat per una societat que no les considera subjectes de dret. Són dones, per tant, silents i silenciades que teixeixen la seva vida a l'entorn de la vida dels altres, amb un mutisme davant l'esdevenir del món. Però els canvis en la societat rural, el trasllat a la ciutat, l'èxode, serà per a algunes d'elles una oportunitat d'emancipació i assoliment de la realització personal a partir del trencament de l'estructura familiar i del canvi del paradigma relacional que ofereix l'àmbit urbà.

Les obres del corpus comparteixen també la constant que representen les circumstàncies vitals dels protagonistes, els seus sentiments o la rudesia de la vida a l'alta muntanya expressats en imatges d'alt valor simbòlic. Ja sigui en forma de metàfora o de correlat objectiu, aquestes imatges, amb una gran capacitat de síntesi, acaben convertint-se en l'eix a l'entorn del qual l'autora construeix la narració. És el cas del valor metafòric i la potència de la imatge literària de la pedra immòbil – fins que no és empesa per una força aliena – enmig d'una tartera que representa la identificació del cos femení amb l'element tel·lúric per excel·lència de la primera novel·la i també el correlat objectiu que representa la càmfora en la novel·la homònima. En aquest cas, les boles de càmfora, utilitzades com a repel·lent de les arnes per tal de preservar la roba del pas del temps, adquireixen el valor simbòlic del secret familiar que cal amagar i silenciar.¹¹³ La sentor és així mateix el que simbolitza la culpabilitat de Dalmau a «1935: excursió als estanys» i que el fa perbocar després de rebre la visita d'Elena a casa seva, però és també la constatació que allò pel que ha pogut perdre el cap, no és al seu abast, no li pertoca. Trobem aquesta càrrega dramàtica també al pestell que tanca la porta de l'habitació de Marta a «Minyoneta» i que protegeix no només la intimitat sinó també la dignitat de la noia. En aquest cas, com en el cas de les boles de càmfora per a Sabina, l'element simbòlic adquireix un doble vessant interpretatiu: d'una banda, és l'element que ha de preservar la puresa de les noies de l'abús legitimat pel sistema patriarcal (l'abús de l'amo o l'abús del pare, exercit a l'empara de la foscor i del silenci imposat); de l'altra, el mateix element que les ha de protegir actua com a barrera limitadora de la llibertat de les noies (les violacions i l'embaràs de Sabina es guarden en silenci com es fa amb la roba en el canvi de temporada; la dignitat de Marta es tanca, juntament amb la seva autonomia, amb un pestell que també la tanca a ella i l'obliga a restar en silenci). En el cas d'Aurora de «La pubilla», la noia confia en l'aixada que du al cistell per defensar-se d'un eventual atac del Peironet, la mateixa aixada que veu inerta dins del cistell després d'haver sucumbit als desitjos sexuals del noi – en una relació entre la seva determinació primera i la feblesa que sent després – i que ens recorda la destrat que Maurici prepara per atacar el seu pare a *Càmfora*. Les «puntes esmolades i pudents d'una força del fem» d'«El paller» són record del joc interromput per la imatge violenta i feridora de la força entre la palla que representa un perill latent per als infants.

113 En l'apartat d'estudi del paratext es farà una anàlisi més aprofundida de la simbologia de les boles de càmfora vinculada al títol de la novel·la.

Aquesta mateixa imatge del paller com a espai de joc per als nens ens remet també a *Pedra de tartera*, *Mel i metzines* i *País íntim*, en què apareix el mateix relat de la infantesa en la societat muntanyenca com una època improductiva i, per tant, no atesa per part dels adults. En el cas d'«El Paller», els tres amics distreuen les hores saltant sobre els munts de palla, però aquesta innocent acció ha de fer-se gairebé en silenci, d'amagat de la família que «cansats de tant segar, i garbellar i carregar i descarregar i batre...» (*La mort de Teresa*, 19) trobaven que els jocs infantils eren «un vici dels més recargolats». Els nens aprofiten l'hora de la migdiada dels adults per tal de fer tombarelles i persecucions entrant al paller per l'era i procurant no despertar ningú per no ser castigats o amenaçats durament. És la mateixa escena que apareix a *País íntim*: «Al paller, on havia après a superar la por i un migdia havia aconseguit treure de polleguera l'oncle, ja no hi ha blat ni farratge. Hi havia fet entrar uns quants nens per saltar del pis de dalt abaix, uns tres metres. [...] Fins que havia obert l'estreta porta i ens havia esbroncat» (*País íntim*, 69). I també a *Mel i metzines*: «Així, els dies passaven entre els animals i les espigues, els rascles i l'herba dallada, el corral i l'era. I encara, l'abeurador de la plaça i els pallers dels nostres amics. Tot ens era pàtria i si calia esquivar la severitat dels grans, coneixíem cinquanta maneres de fer-ho» (*Mel i metzines*, 23). En la societat rural, on el valor de la persona resideix en la seva productivitat al camp i en el manteniment de la llar i la família, els infants destorben l'activitat de la jornada dels adults (*Pedra de tartera*, 13):

M'agradava anar a estudi. Era diferent de sempre, feia la sensació que ser xic era una mica bo. A les cases sempre semblaves una nosa. Si jugaves al paller, la canalla tot ho remenàvem [...] Tan sols si ajudaves a munyir, a pelar trumfes o desgranar tavelles, a portar llenya, estaves en lloc segur. Però allò era ser gran i en acabat no et tocava ni el porró ni la rosta, que tu ets massa xic.

També trobem aquest rebuig del lleure gratuït i no productiu de la infantesa a «Felisa», malgrat que la protagonista «tenia ganes d'ajudar i de no ser xica, de valer per a alguna cosa més que per menjar» (*La mort de Teresa*, 58). Tot i comptar amb la complicitat de la mare que li ensenya a fer garbes d'amagat, ja que seria amonestada pel pare en ser descoberta perquè «deia que jo feia més destorb que ajuda i que ja seria l'hora» (58).

Com la infantesa, la maternitat és un altre dels temes recurrents en l'obra pallaresa de Barbal, tot i que no s'hi presenta mai com a tema principal – excepte a *País íntim* – sinó com a merament circumstancial. Principalment, la maternitat és tractada d'una manera

molt polaritzada, bé des de l'absència de la figura materna, bé des de l'ambigüitat d'unes figures repressores o impossibilitades per assumir el seu paper de mares i que esdevenen instruments de transmissió i reforç del poder patriarcal. Com dèiem, el cas més manifest és el de la mare de *País íntim*, narratària de l'obra, una mare víctima directa de la guerra que, immersa en el rancor i la insatisfacció, es nega a ella mateixa la possibilitat de la felicitat, tot obstaculitzant la felicitat dels altres. La novel·la relata les tensions entre el «jo» i el «tu» narratius, que corresponen a la filla i la mare, respectivament. Aquestes tensions formen part de la negociació tàcita en la recerca de la identitat pròpia de la filla, sempre condicionada per la paraula materna. A banda de l'enfrontament generacional, existeix entre les dues un enfrontament menys superficial: la necessitat de Rita que la mare deixi de convertir en patològics els records de la seva vida en relació amb l'assassinat del seu pare. És aquest fet i els efectes que se'n deriven que fan impossible la complicitat maternofilial entre Rita i Teresa. La filla també acaba tenint una relació conflictiva amb la maternitat: primer, amb un embaràs no desitjat que no arriba a bon port i que suposa un punt d'inflexió en la seva desordenada vida de jove; més tard, amb la relació amb un fill que abandona aviat la llar familiar i del qual, com a lectors, no en sabem res fins que té vint anys. Aquesta el·lipsi narrativa, val a dir-ho, evita a la protagonista compartir els sentiments, canvis, oportunitats o problemes que comporta per a ella la maternitat.

Tant a *País íntim* com a *Pedra de tartera* hi apareixen les «mares altres», els personatges que substitueixen, per diversos motius, les figures maternes. És el cas de l'àvia Teresina, la senyora Montserrat, la cosina Veva o, fins i tot, la senyora Rosalia de *País íntim*. Aquests personatges femenins actuen, en algun moment de la història, com a referents de la narradora, que necessita crear-ne més enllà de l'eixutesa i severitat de la mare biològica amb qui no aconsegueix establir un diàleg: «Encara amb l'enyor del futur passaré a una altra vida sense haver-te rescabalat d'un sol gram de sofriment. Enrere queden els anys més tendres, acompanyats d'aquella estela de somriures dels homes grans i d'abraçades i presents de les mares vicàries» (*País íntim*, 63). I, d'una manera molt clara, és la tia a *Pedra de tartera* qui, tot i ser una dona estricta i acostumada a fer la seva, «s'arribava a estimar, perquè no li dolia el que et donava si seguies al peu de la lletra allò que t'havia manat. [...] No era de mena agradosa, igual que mare, però a la seua manera mostrava l'afecte» (*Pedra de tartera*, 29) i acaba exercint de mare de Conxa i àvia dels seus fills. La mare de Conxa – a diferència del

pare – és una dona que només coneix «feina i estalvi» i que, tot i que estimava els fills, «amb prou feines ho demostrava. No tenia temps per a aquestes coses» (17). En canvi, la imatge que té Conxa del pare és molt diferent: «Pare era més expansiu [...] sovint ens feia festes i se'ns posava damunt dels genolls i ens feia alguna explicada [...]» (18). La narradora ens n'explica els motius, d'aquesta diferència d'actitud: «Però els homes en una casa de pagès no solen rebre la part més dolenta i, mentre pare ens embadalia amb les seues històries, mare encara sargia a llum de fogueral uns quants mitjons, cent cops estripats pel mateix punt» (18).

La mateixa Conxa, mare de tres fills, té una relació complexa amb la maternitat. En primer lloc, perquè el fet fonamental en la vida de la protagonista és el coneixement i la relació amb Jaume, una relació que es veu alterada per l'aparició dels fills que, en un moment, arriben a fer dubtar Conxa de la relació conjugal perquè no sap si «les nostres filles ens unien o ens separaven; el cert és que sovint em semblava que ens estimàvem a través seu» (73). Conxa admet que les seves filles «[s]'havien fet amb l'autoritat de tia – elles li deien padrina –, un pare venerat que havia estat sovint fora de casa i una mare que tractaven més com una germana gran» (90) i, per tant, relega a un segon terme el seu paper, la seva autoritat, com a mare. En segon lloc, perquè la desaparició de Jaume la sumeix en un estat d'estranyament cap al món que la fa abandonar-se a una existència sense voluntat: «[...] em va agafar un gran abandó i tot el que m'estrenyia més el cor era que no em sentia amb forces per fer de mare» (120). A partir d'aquest episodi, Elvira, la filla gran, assumeix el paper que la mare ha abandonat i actua, durant les setmanes de captiveri a l'Aragó i després de tornades al poble, com a puntal de la família, la persona que pren les decisions, de manera que, amb el temps, a Elvira se li atribueixen actituds masculines: «I és que l'havien vista treballar. Ho feia com un home: tant si calia segar com si calia recollir l'herba i, si feia falta, també plantava cara» (137). És aquesta «mare altra», Elvira, que ens trobem després a *País íntim*, amb el nom de Teresa, tot i que, en aquest cas, també ella estableix una relació tensa amb la seva pròpia filla.

A *Càmfora* s'estableix un sistema complex de maternitats incompletes. D'entrada, el text mai fa referència a la mare de Palmira, la protagonista. No podem inferir-ne si en té o no, de mare, perquè només hi ha una referència anecdòtica al pare de la jove. Casada amb en Maurici, tampoc la mare d'aquest podrà emplenar el buit matern de Palmira, perquè Madrona és morta i apareix com a referència desestabilitzadora en la història dels personatges vius. Aquesta és la figura d'una mare sotmesa sempre a la voluntat del

pare que calla davant l'evidència que la filla, Sabina, espera un fill fruit dels abusos i violacions del seu propi pare, i li aconsella que ella també calli mentre organitza una fugida de mesos per tornar amb un infant que fa passar com a fill propi. Així, la maternitat és un engany per a Maurici, el germà-fill de Sabina, que enyora patològicament la qui creu la seva mare i que és, en realitat, l'àvia. D'altra banda, la mare, que ell creu germana, Sabina, no aconsegueix establir una relació de confiança amb el seu germà-fill, sinó que es comporta com una germana llunyana, inassequible per a Maurici, inútil davant la fragilitat d'aquest, incapaç d'ajudar-lo.

És a Madrona que Maurici compara la seva dona, Palmira, a qui no aconsegueix atribuir cap de les virtuts de la mare morta. L'autonomia econòmica que du Palmira a l'autonomia personal i a la realització del somni d'un futur millor provoca en ella una actitud que sorprèn i desequilibra Maurici: «Aquella dona ja no el protegia, ja no s'assemblava a la mare» (141). Perquè Madrona, la dona que li ha fet de mare, encarna el prototipus d'esposa sotmesa no només a l'autoritat sinó també a la violència del marit, segons els esquemes de construcció social patriarcal. Ni Palmira, ni Maurici, ni Sabina tenen, doncs, cap model femení que els serveixi de referència i que actuï amb les atribucions prototípiques de la maternitat: ni protecció, ni amor, ni acompanyament. Només Palmira trobarà, a Barcelona, models femenins que l'allunyaran del prototipus femení de la societat rural i que acabaran actuant com a referents: és el cas de la senyora Roser que, a banda de proporcionar-li feina, ofereix a Palmira la possibilitat de conèixer una realitat alternativa, urbana, plena d'oportunitats, entre les quals, l'oportunitat de reconèixer-se com a individu i, així, construir la seva pròpia identitat.¹¹⁴ Potser només Palmira apareix com una mare amatent amb la seva filla Nuri, tot i que les breus referències al benestar de la criatura no ens han de fer perdre de vista que, abans que res, decideix quedar-se a Barcelona per ella mateixa, perquè és el lloc en què s'ha autorealitzat com a persona i on tindrà l'oportunitat de ser lliure. El futur millor que desitja per a la seva filla és només una conseqüència d'aquesta raó primera.¹¹⁵

114 Utilitzem aquí la conceptualització del «reconeixement» que fa Aleida Assmann (2013: 74) en relació amb la formació de la identitat pròpia: «*If it is true that recognition determines identity, this factor in the process of identity formation certainly deserves much more attention. Such an act or repeated acts of recognition are important elements in the constitution of both personal and collective identity, involving also various other dimensions of belonging and self-positioning such as gender, class, nation, religion, and ethnicity*».

115 En algunes notes esparses dels documents preparatoris i esborranys de *Càmfora* que es troben a la capsa 2/1 del Fons Maria Barbal, l'autora fa indicacions sobre el personatge que havia de ser Nati, filla de Dàlia i Maurici Raurill (acabarà sent Nuri i, en una nota del 14 de febrer de 1989, Dàlia passa a ser Palmira). El primer dibuix de Nati ens recorda la Rita de *País íntim*: «Acabarà (adolescent) odant la mare, que sigui estricta, la seva roba interior desgastadíssima, l'ordre i la mesura que

Sembla justificat, amb aquests exemples, que Maria Barbal no pretén posar de relleu el paper de la maternitat com a experiència gratificant, relacionada amb la satisfacció i la realització personal de les dones – una visió molt més moderna i lligada a la reivindicació de l'autorització femenina – i amb la tendresa o la cura dels altres. Fins i tot Conxa, el personatge que de manera més manifesta viu la maternitat com la culminació de l'amor amb Jaume, acaba renunciant-hi, incapaç de fer-hi front un cop sobrevingut el desastre de la guerra que la precipita a un estat de dol i renúncia. En la majoria de casos, la maternitat és considerada només un procés biològic sense cap vinculació amb l'emoció o, fins i tot, és bandejada de les històries personals dels personatges.

Tant com la presència, l'absència d'alguns elements és també un lloc comú de la narrativa del Pallars. És el cas de la sexualitat que, en cap de les obres del corpus, apareix com a element bàsic de relació i comunicació entre els personatges. Ben al contrari, i acomplint amb els paràmetres de les relacions asimètriques de la societat patriarcal, la sexualitat és tractada només com a un recurs de violència contra les dones, com a mètode per a la submissió i la manifestació de l'autoritat masculina. Completament absent a *Pedra de tartera* i *Mel i metzines*, el sexe entre els personatges apareix a *Càmfora* només en forma d'abusos i de pràctiques incestuoses. La relació de Palmira i Maurici comença a deteriorar-se només arribar a la ciutat. Així doncs, malgrat algun tímid intent de Palmira de restablir les relacions amb el seu marit, el contacte físic i sexual és nul entre ambdós. De fet, Maurici castiga l'atreviment de Palmira, el seu plantejament d'arrelament a la ciutat, la incipient autonomia que manifesta en prendre les seves pròpies decisions, amb l'abstinència i el desinterès pel seu cos. A *La mort de Teresa*, les relacions sexuals són presents a contes com «La pubilla» o «Minyoneta», justament en els relats de l'abús que els homes cometem o intentem cometre en les protagonistes. Només a «1935: excursió als estanys» l'acostament entre Dalmau i Elena sembla beneït per les dues parts, tot i que es tracta només d'un petó forçat per les insinuacions de la senyora envers el muntanyenc, unes provocacions que la masculinitat de Dalmau no pot obviar. Paradoxalment, és el mossèn aclaparat pels dubtes i el desig del conte «Amb una mica de retard» l'únic personatge que en les seves divagacions

representa»; «Tindrà estudis, coneixerà la ciutat, com és de bonica» i també «Es desesperarà de veure que hauria pogut estimar la seva mare però les circumstàncies li ho han impedit». És prou evident que, finalment, l'autora fa servir aquestes indicacions per a la caracterització de la protagonista de *País íntim* i acaba el temps diegètic de *Càmfora* quan la Nuri encara és una nena.

internes mostra estimació i desig per una dona, però la seva condició de clergue també li impedeix l'assoliment i la realització d'un acte consumat d'amor.

La incomunicació a què fèiem referència més amunt té el seu màxim exponent en aquesta absència de la sexualitat, d'una comunicació corporal plaent com a mode de relació entre els personatges que els priva de ser figures més rodones, més consistents psicològicament. Tampoc a *País íntim* la sexualitat és viscuda a través d'aquests elements. Ni tan sols Rita aconsegueix tenir relacions satisfactòries i, abans d'arribar a la plenitud emocional amb Conrad, passa per un seguit de relacions amoroses o sexuals, més aviat no normatives, que la debiliten davant la mare i que són el reflex de la seva incapacitat per a definir-se. Com els personatges femenins de *Càmfora*, també la protagonista de *País íntim* pateix l'abús de part del pare d'un amic en l'adolescència i, de fet, només assoleix la maduresa al costat de Conrad en el moment que es reconcilien les memòries de la mare i de la família en un acte que neutralitza la tensió entre el passat i el present.

En les obres del corpus, la vellesa i la solitud, ambdues vinculades, formen part també dels temes comuns identificables (juntament amb d'altres, com ara la violència, que serà tractada més endavant com a element constitutiu de la memòria). Com ja hem assenyalat, els relats de Conxa i Agustí Ribera són articulats des de la vellesa. Cap dels dos té una situació de precarietat ni abandonament reals: Agustí Ribera és encara prou fort (físicament i econòmic) com per encetar una nova vida tornant al poble i sumant-se a les oportunitats que ofereix la transformació del territori (de zona rural a zona turística); Conxa, malgrat el to enyorívol del seu relat, és una dona gran assistida pel seu fill. Fins i tot Teresa de *País íntim* té una vellesa confortable, amb una certa rellevància social al poble on viu ja que s'ha adequat als canvis que ha proporcionat l'explotació del territori com a zona turística. Però el retrat de la vellesa és sempre solitari en el discurs narratiu de Barbal, perquè la vellesa és l'espai i el temps del record, de la construcció memorística d'allò perdut; és el temps i l'espai, en alguns casos, de l'abandonament, de l'aïllament.

A *La mort de Teresa*, la protagonista d'«Al costat dels vells» se sent agraïda per la visita de la seva neta, en la companyia de la qual troba consol «perquè hi ha camins que les hores se'm fan llargues, molt llargues» (8), mentre li explica històries de la seva vida i recupera així la memòria d'un temps que ja és perdut. També aquest és el fer d'un dels dos avis protagonistes d'«Eliseu», que rememora els temps de la joventut i la guerra, el

vigor del cos i l'amor primerenc que reconeix en una parella que camina enllaçada per la cintura. Potser el dibuix més cruent de la vellesa és el que se'ns fa a «Padrina, adéu». La seva protagonista ha perdut l'orientació de la mirada i observa el món que l'envolta desconcertada. Des de l'exili tardorenc a la ciutat, la seva memòria retorna al poble. La confusió del final de la vida la fa viure una realitat paral·lela, saludar les veïnes antigues i ocupar-se de les bèsties reclosa en un pis del carrer Aragó barceloní. El darrer paràgraf és el resum de la claudicació davant la imminència de la mort (*La mort de Teresa*, 41):

Deixem que s'atrefegui en treballs inexistents i que descansi amb els ulls banyats de verdors d'herba i de grocs de blat. Que la bressi fins al sospir final el fressejar d'aquella font d'aigua fresca que tants anys ha enyorat.

Aquesta descripció ens remet a la Conxa de *Pedra de tartera* i la seva definició de Barcelona que és «un soroll sense paraules i un silenci pastós ple de records concrets» i també «quan a Barcelona és una història d'allà dalt, no hi ha ningú a qui explicar-la i a tothom li fa nosa que vulgui fer de la tarda de Barcelona un record de muntanya llunyana» (156). És la imatge de la Teresa de *País íntim*, ja gran, feble, que confon els records i fins i tot ha abandonat la seva actitud geniüda.

A banda de les temàtiques i dels elements d'ambientació, el lector fàcilment pot identificar a les obres elements intertextuals que confereixen unitat al Cicle i que contribueixen a configurar l'univers literari del Pallars. Els topònims, reals o inventats, que Barbal utilitza en les novel·les i els contes, així com els fils argumentals, formen part d'una realitat interna de l'obra barbaliana. En alguns casos, fins i tot, semblaria que algun dels contes de *La mort de Teresa* podria ser la gènesi o el capítol d'una novel·la, com creiem que podria passar amb «1935: excursió als estanys» i «La mort de Teresa», sobretot pel plantejament tant dels personatges com de la història. En d'altres, els contes podrien considerar-se esbossos de personatges que després trobarem a les novel·les: és el cas, per exemple, de «Pastor», el retrat del qual ens recorda la solitud i l'aïllament que caracteritza l'ofici de talper que apareix a *Mel i metzines*, o bé «No sóc pas ruc jo», que sembla el dibuix embrionari del qui serà després el Leandre Raurill de *Càmfora*. «La boja» ens pot evocar, en certa manera, la Salometa de la mateixa novel·la, la dona malgirbada que és apedregada per la gent del poble, arraconada, aïllada en la seva pròpia fantasia. Més enllà de la tipologia de personatges, a les obres també hi coincideix el plantejament de les històries, de manera que alguns contes podrien encabir-se perfectament en les novel·les. És el cas de «Minyoneta» que podria ser un capítol de la

vida d'Elvira, la filla de la Conxa, i encara «La pubilla» es podria relacionar amb la seva història, ja que també aquesta renuncia al pubillatge de la vida a pagès. «Mirant enrere» i «Padrina» relaten unes experiències vitals femenines que ens remeten al capteniment de Conxa, en especial quant al seu exili involuntari a la ciutat i l'evocació del poble. La carta escrita a «Carta des de l'internat» encaixaria perfectament en la desesperació i alienació de l'Agustí de *Mel i metzines* quan és internat a Rialp, però, d'altra banda, la determinació d'Esperança, la fortalesa del seu caràcter, s'escau perfectament a l'Elvira de *Pedra de tartera*. D'aquest mateix personatge en trobem traces a «Un dia diferent», protagonitzat per una noia que conversa amb un desconegut i recorda la pena de l'assassinat del seu pare a la guerra.

El moviment migratori dels personatges estableix una relació entre la geografia real i la geografia literària de les obres del Cicle del Pallars que és bàsic per a la construcció de l'univers literari. Podem fer un seguiment d'aquesta relació a través dels topònims que apareixen a les novel·les i a partir dels quals Maria Barbal recrea l'espai recuperat en la ficció amb un seguit de noms reals que adscriuen la història a un territori conegut i concret, i un seguit de noms inventats però amb clares referències a una geografia real. El tractament d'aquests topònims, a més, és força diferent en cadascuna de les novel·les. D'una banda, a *Mel i metzines* apareixen pobles i espais que trobem al mapa de la zona: Rialp, Sort, Tremp, la Pobla de Segur o el riu Noguera Pallaresa. A *Pedra de tartera*, en canvi, tots els topònims de l'àmbit rural són inventats i comparteixen la característica que juguen amb una realitat geogràfica referencial: així, apareix el poble de La Noguera, que pren el nom del riu real, o bé el poble de Montsent, que el pren d'una muntanya. Els noms dels llocs que configuren gran part de la vida de Conxa, Torrent i l'Ermita, tot i ser inventats, designen elements del paisatge del Pallars que són així simbolitzats. L'exemple més paradigmàtic és el nom de Pallarès, també inventat, però que fa clara referència al Pallars i es converteix, així, en el nom del «lloc» per antonomàsia i, com assegura Łuczak (2009: 189), reforça la relació entre la realitat i la ficció. Justament Pallarès sembla estar inspirat en el poble d'Altron, a la Vall d'Àssua, de manera que ha estat identificat com un dels «indrets literaris» de la zona, com Llessui, que rep el nom de Serresaltes a *Verd madur* de Josep Virós o les mateixes pistes d'esquí de Llessui, referent real de la Tuca Negra a *Les veus del Pamano* de Jaume Cabré.¹¹⁶ El

116 Es poden consultar els itineraris literaris i les activitats a l'entorn d'aquests indrets a <http://www.valldassua.cat/>

pont d'Algorri, espai en què té lloc la matança de la guàrdia que provocarà, indirectament, la mort de Jaume, és el nom ficcional del pont de Pedra a prop de Rialp, on succeïren els fets reals.

A *Càmfora* hi apareixen tant topònims reals (La Pobla de Segur) com el poble de Torrent, d'on és oriünda la família Raurill, que trobem primer a *Pedra de tartera* i que passa a formar part, així, d'una realitat interna a l'obra barbaliana. El mateix cas el trobem amb l'aparició en aquesta novel·la dels pobles de Montsent, l'Ermita, el poble on neix Conxa, i Pallarès, el poble on passa gran part de la seva vida. L'ús d'aquests topònims i la seva recurrència en les dues novel·les ajuden a la percepció de solidesa de la proposta literària de Barbal. Justament, al conte «Un dia diferent», que hem esmentat més amunt, hi apareixen les poblacions de Pallarès i Sarri. L'ús dels topònims tant de la geografia real com de la geografia literària de Barbal és recurrent també als contes, en què hi trobem, a banda dels dos topònims imaginaris que acabem de referir, Montsent i la Noguera però també Lleida, la Vall d'Aran o França i, evidentment, Barcelona. Com indica Charlon (2006: 151), la utilització de topònims inventats en la primera novel·la de Barbal reforça la sensació de ficció i marca la voluntat de distanciament, d'objectivització de l'autora quant a un relat amb traces de la història familiar. A *Mel i metzines*, en canvi, la presència de topònims autèntics pretén crear la il·lusió de versemblança. També Charlon (2006: 152) reflexiona sobre el «vaivé» que manifesta Barbal amb els topònims de les seves obres que, segons l'estudiosa, «sembla expressar perfectament la tensió permanent entre el testimoniatge directe o indirecte [...] i la invenció que permet la condensació, la mitificació i la universalització».

4.2.2.1. Intertextualitat a *Pedra de tartera* i *País íntim*

És a *País íntim* que pren consistència l'afirmació que a *Pedra de tartera* hi apareixen temes larvats que es desenvoluparan en les obres posteriors. No només les línies temàtiques i els elements ambientals que hem identificat com a propis de la narrativa del Pallars es reproduïxen en una i altra novel·les, sinó que també ho fan els personatges i algunes línies argumentals. Aquesta referencialitat directa està plantejada amb algunes precaucions, com ara el fet que *País íntim* no es presenta com la continuació, ni la culminació, de *Pedra de tartera* i els aspectes intertextuals estan

matissats – i diríem que camuflats – per decisió pròpia de l'autora. Un dels casos és el dels noms dels personatges: així, el transsumpte de Conxa a *País íntim* és l'àvia, Teresina; el d'Elvira és la mare, Teresa; el d'Angeleta, la segona filla de Conxa, és la «tieta dolça» de *País íntim*; el de Mateu és Tomàs; el de Jaume és Joan. Així, la història de la mare de Rita és la d'Elvira: ho sabem perquè les referències al seu passat, als motius pels quals s'ha convertit en una dona ressentida i hermètica, ens porten directament a la història de la primogènita de Conxa.

Les referències de *País íntim* a *Pedra de tartera* s'identifiquen a mode d'imatges que hem pogut llegir a la primera novel·la: és el cas de l'interès que tant el pare de Teresa com el d'Elvira tenen perquè la filla aprengui a cosir, malgrat la dificultat que suposa la distància entre el poble i el taller; l'actitud sacrificada de la mare, sempre pendent de la feina: «Tu no véns perquè tens feina [...]» (*País íntim*, 28) i «La meua mare era una dona que només coneixia dos coses: feina i estalvi» (*Pedra de tartera*, 17); la història de l'intent de suïcidi de Conxa, enfilada a la finestra de les golfes, des d'on sent el riu i que a *País íntim* també trobem: «A dalt, el terra és de fusta i a les parets, els trossos de pissarra són sense arrebossar. Per una obertura arriba el so del riu. - La casa dona a un esbalç per aquesta banda» (*País íntim*, 36) o bé «De moment havien emmudit al cap de casa el bressol i les abelles, la veu traïdora del barranc cridant des de tan avall» (*País íntim*, 69). Per la importància simbòlica que adquireix en aquesta escena, destaquem un element que apareix també en les dues novel·les, el bressol que la protagonista de *Pedra de tartera* utilitza com a graó per enfilarse a la finestra de les golfes amb la intenció de llançar-se al riu: «Sota el llosat hi havia arraconat el bressol de fusta on havien dormit els meus tres fills quan eren xics, i que havia fet el seu pare. Senzill. Només als costats tenia una sanefa en ziga-zaga» (*Pedra de tartera*, 139) i que retrobem a *País íntim*, en la citació anterior i a: «El bressol, fet pel padrí quan tu vas néixer, que havia servit la teva germana i, després de l'oncle Tomàs, havia començat una vida inútil, malaguanyada com la del seu amo» (*País íntim*, 307).

Hi identifiquem altres referències, com la decisió d'abandonar el pubillatge tant d'Elvira com de Teresa; la construcció del personatge del pare de Teresa, Joan-Jaume, que en totes dues novel·les era paleta i s'ocupava en diverses activitats agrícoles quan calia; la imatge de la padrina de Rita, Teresina-Conxa, una dona silenciosa, dominada per l'autoritat de la filla; la descripció de la Festa Major en ambdues novel·les com un espai social d'evasió; l'actitud de l'oncle de Rita – Mateu a *Pedra de tartera* –, responsable

del trasllat de Conxa a Barcelona i que a la novel·la de 2005 és «l'oncle seriós» (*País íntim*, 57), dos personatges que reflexionen sobre la necessitat d'abandonar l'alta muntanya; els problemes d'identitat que mostren tant Conxa com Rita a partir del rebuig del seu propi nom, que no senten com a convenient ni propi; el paper protector del pare que apareix a les dues novel·les, en contraposició a l'actitud distant de les mares; els detalls que expliquen la infantesa de Teresa, que es vincula directament a la de Conxa: «La llet que et van negar, de xica, perquè calia vendre-la» (*País íntim*, 69) o «[...] m'escatimaven la llet perquè calia donar-la als vedells de cria [...]» (*País íntim*, 137) i que trobem també a *Pedra de tartera*: «Aquell got de llet tot just munyida davant el meu plat, sense paraula. Jo prou sabia que ells l'estalviaven per fer créixer els vedells [...]» (29).

És el relat de la guerra, però, el que articula les dues novel·les, i ho fa a través d'una mateixa història que és, en realitat, la història de Conxa: l'esclat de la guerra comporta la detenció i assassinat de Jaume i la deportació de Conxa i les seves filles a un camp de presoners a l'Aragó. Després de ser tornades al poble, les tres dones han d'integrar-se en una comunitat hostil i han d'enfrontar-se a la repressió que representa l'assumpció de la seva condició de culpables, de «roges». Les condicions en què Jaume pren partit a favor de la República, el fet (real) que desencadena la venjança del general Sagardia, la delació, la detenció i afusellament dels homes del poble, l'evacuació de les dones com a presoneres, la impossibilitat de ritualitzar el dol un cop alliberades i havent retornat a la llar, la misèria a la que són abocades i les conseqüències d'aquests fets traumàtics són enunciats breument a *Pedra de tartera* i desenvolupats a *País íntim*. De fet, tot plegat és a la gènesi d'aquesta segona novel·la. Assistim, en aquest plantejament que ens proposa l'autora, a una relació dialògica entre les novel·les en què són tan importants les similituds com les diferències entre les dues (diferències que permeten el lector, si ho vol, no vincular les obres i fer-ne una lectura completament diferenciada. Ens referim, per exemple, al canvi de nom dels personatges). Semblaria lògic i legítim que Barbal hagués volgut fer una segona part de *Pedra de tartera* o, si més no, construir una història que ajudés a explicar-la. Ella mateixa especifica així la relació entre les dues novel·les (Cortés, 2007):

No calia una segona versió de *Pedra de tartera*. *País íntim* és una novel·la força distinta. Amb tot, vaig voler tornar al tema central del meu primer llibre. Hi ha, és cert, una certa coincidència de personatges, però la perspectiva canvia

completament. La meua primera novel·la era el producte de la destil·lació d'una sèrie d'experiències de generacions anteriors que jo havia rebut. La meua acció va ser ordenar, expressar i cercar un equilibri a l'hora d'abordar el tema. No obstant això, deixava de fer reflexions que ara, vint anys després, he desenvolupat en el meu darrer llibre.

Barbal afirma que la història de Conxa és només el rerefons de la que s'explica a *País íntim* i que, en aquesta novel·la, el que s'explica són les conseqüències del que passa a *Pedra de tartera* en la vida de la narradora de *País íntim* (Cortés, 2008). L'autora és conscient del pes que la primera novel·la té en la recepció de la resta d'obres i, amb la darrera novel·la del Cicle del Pallars, convida els lectors a retrobar i aprofundir en els periples vitals d'uns personatges ja coneguts i que formen part del seu imaginari literari.

Més que la relació entre ambdues narradores, Conxa i Rita, el que interessa posar de relleu és el desenvolupament de la història central a *Pedra de tartera* i que a *País íntim* es desgrana poc a poc, a mida que van aflorant els records que Rita necessita completar – ens permetem aquí vincular aquesta necessitat del personatge al de l'autora mateixa – per bastir un relat unitari de la història familiar. Així, aquesta història és embrionària a la primera novel·la i ampliada amb molts més detalls i informació a la segona.

Hi ha, per tant, múltiples aspectes i passatges «nous» a *País íntim*, que enriqueixen i donen complexitat a l'escenari i al contínuum històric del Pallars barbalet, però d'altres que remetent molt directament a fragments de *Pedra de tartera*. Entre aquests darrers, alguns dels fils argumentals de la història de Conxa apareixen de manera reiterativa en la narració de Rita. La naturalesa marcadament oral del seu relat permet aquestes repeticions i el desordre en què és narrada la història. És el cas del fet que explica que Conxa i les seves filles són evacuades i castigades amb la indiferència i l'acusació dels veïns, com dèiem més amunt, quan tornen al poble; les condicions físiques que viuen com a refugiades en el camp d'Aragó (tot i que a *Pedra de tartera* l'evacuació dura cinc setmanes i, a *País íntim*, dos mesos);¹¹⁷ les delacions per raons econòmiques o d'enveges; la reacció confiada de Jaume-Joan en ser detingut; l'anècdota de l'oferiment de diners de Conxa quan Jaume puja al camió i la resposta del soldat: «Señora, no se

117 En una de les referències a l'evacuació que apareixen a *País íntim*, l'internament dura dos mesos i, en una segona referència, en dura tres. Aquesta incoherència pot ser provocada per un error de l'autora o bé pot interpretar-se com una indefinició del relat oral que recupera la memòria de generacions passades. En tot cas, el fet és el mateix que es relata a *Pedra de tartera* i és bàsic, en una i altra novel·les, per explicar el captivament de Conxa i, també, la influència que n'hereta la seva filla Elvira-Teresa.

preocupe, no le harán falta» (*Pedra de tartera*, 111) que a *País íntim* trobem relatada en més d'una ocasió, per exemple: «He somniat que t'acostaves al camió, la caixa plena d'homes joves, vestida de negre, estiraves els braços cap al pare i un soldat et deia que no et preocupessis, que els diners no li farien falta» (*País íntim*, 208) i «[p]erò de vegades el somni me'l portava vestit de soldat ajudant el padrí a pujar al camió després de dir-li a la padrina que no patís, per aquell viatge no li caldrien diners» (*País íntim*, 246). També així l'anècdota en relació amb l'himne franquista quan Elvira-Teresa treballa servint en una casa: «Em parla de com et vas sentir en tornar al teu poble després d'evacuada. Com la majoria de la gent et va fer el buit, tu estaves en plena joventut, et feien avergonyir en públic demanant que alcessis bé el braç quan sonava l'himne de Franco [...]» (*País íntim*, 95) que apareix a la novel·la en altres ocasions com a: «[...] em passa que, entre les veus de la sobretaula, m'arriba un silenci pesant i el pensament m'alça el braç dret mentre sona l'himne de Franco. M'ho has explicat tantes vegades que em sembla haver-ho viscut» (*País íntim*, 308-309), i també a «[d]esprés, una gran cuina on havies hagut d'alçar el braç a les notes del 'Cara al sol' i la mestressa o l'amo, qui de tots dos?, t'havia urgít, davant de tots, que ho fessis sense decaure» (260), anècdota que a *Pedra de tartera* és explicada així: «La vella d'August va córrer a posar-se dreta amb el braç enlaire. Les xicotes van fer el mateix. En acabat, va dir a la nostra davant de tothom: Elvira, el braç no l'aixecaves amb gens d'aire, ¿què t'ha passat?» (*Pedra de tartera*, 135).

Tant els elements com els fils argumentals que hem destacat són utilitzats per certificar la continuïtat d'una història que, tot i la seva completesa, és relatada sense èmfasi a *Pedra de tartera* i que a *País íntim* ens ofereix un relat menys lineal però més complet. En les dues novel·les, malgrat la distància temporal de la seva redacció i, també, del relat diegètic, s'hi dibuixa un paisatge pirinenc idèntic i s'hi estableix una progressió històrica que posa de manifest la pervivència de les mateixes problemàtiques que no s'han resolt amb el pas del temps.

4.2.2.2. *Pedra de tartera*: gènesi de la narrativa barbaliana del Pallars

De l'anàlisi dels elements narratius de les obres del corpus en podem extreure, d'una banda, l'afirmació de l'existència d'una narrativa del Pallars diferenciada de la resta de la

producció literària de Barbal¹¹⁸ i la seva funció com a elements estratègics en la construcció literària de la memòria. D'altra banda, aquesta anàlisi permet constatar el paper fundacional de *Pedra de tartera* en el conjunt de les obres del Cicle, sobretot per la circumstància que bona part dels elements comuns i intertextuals destacats es referencien a partir dels elements narratius d'aquesta primera novel·la. Així ho demostra l'anàlisi dels elements intertextuals que mantenen uns vincles constitutius de l'univers literari del Pallars i que apareixen en tots els casos a l'*opera prima* de Barbal. Una anàlisi més aprofundida de la recepció de la novel·la ens permetria assenyalar les circumstàncies contextuais de la seva publicació i de la importància de la seva aparició en el panorama de l'explosió editorial d'obres sobre la Guerra Civil espanyola i la recuperació de la memòria. L'èxit de *Pedra de tartera*,¹¹⁹ a nivell nacional i internacional, sobretot després de la Fira de Frankfurt de 2007, resideix en la capacitat de la veu narrativa de rememorar el passat amb unes formes narratives que l'allunyen de la postmodernitat i sense aprofundir en el relat de la guerra i, encara, dins dels paràmetres d'un sistema literari, el català, que fins aleshores no havia estat tan prolífic com l'espanyol en la temàtica bèl·lica. Però, com destaquen diversos autors (Łuczak, 2009; Škrabec, 2009; Gatell i Iribarren, 2017), el fet que aquesta veu narrativa – femenina – enuncii també la situació de les dones en un context patriarcal a través del seu relat vital és el que caracteritza la novel·la. A banda, com assenyala Martí Monterde (2008), tot i que la història narrada s'esdevé en bona mesura en el marc de la Guerra Civil, la transcendeix i permet que l'obra respongui a inquietuds o plantejaments ètics universals.

Aquesta singularització respon al seguit d'estratègies narratives que justifiquen la seva consideració d'embrió de tot un corpus narratiu, com es desprèn de l'anàlisi literària realitzada. Després de l'estudi dels elements constitutius del Cicle del Pallars, és oportú constatar quin és el capteniment de l'autora sobre la relació entre *Pedra de tartera* i la resta d'obres del corpus, sobretot perquè el posicionament de Barbal enfront de la seva primera novel·la aporta informació sobre l'impuls creatiu tant d'aquesta com de la resta d'obres del conjunt en relació amb la novel·la de 1985. L'autora admet que, en el procés

118 Com que aquesta tesi no planteja l'anàlisi de l'opus barbaliana en el seu conjunt, no creiem pertinent aprofundir en les diferències entre les obres del Pallars i la resta de la narrativa de ficció i no-ficció, contística i dramaturgia de l'autora i deixem aquest enfocament per a futurs treballs de recerca. Tot i així, la justificació de l'existència d'una narrativa del Pallars comporta, implícitament, l'assumpció de trets propis i la diferenciació de la resta d'obres de Maria Barbal.

119 Ens referim aquí a l'èxit editorial i d'impacte tant a nivell local com internacional. Podeu consultar les dades referenciades a l'article «Guerra civil y condición de la mujer en la novela catalana: *Pedra de tartera*, de Maria Barbal» (Gatell i Iribarren, 2017).

d'escriptura de les obres, no pretén la creació d'un univers literari i és conscient que les obres posteriors a *Pedra de tartera* acaben desenvolupant temes que hi apareixen amb més o menys preponderància: «[...] *Pedra de tartera* em va fer escriptora, em va obrir una porta i després continuo pel camí encetat, però calia primer l'origen, l'embrió. Per exemple, a *Mel i metzines* continua el tema de la Guerra Civil i a *Càmfora* s'expandeix, s'amplia, el tema de la migració, dos temes que havien estat centrals a *Pedra de tartera*» (Gatell, 2014: 74).

En un exercici analític sobre les obres en el seu conjunt, Barbal (Gatell, 2014: 72) explicita el seu plantejament creatiu:

M'anava plantejant reptes, per exemple, entre *Pedra de tartera* i *Mel i metzines* hi ha *La mort de Teresa*, que també és d'ambientació pallaresa. És un llibre de contes on assajo personatges, tècniques, ambients diferents, etc. Faig una sèrie de provatures i quan em proposo escriure la novel·la següent decideixo crear un protagonista masculí i començo a donar forma a l'Agustí Ribera. Encara em sentia molt connectada a l'ambientació de la Guerra Civil i els anys posteriors i també al tema migratori i al diàleg que suposa la migració amb els orígens de cadascú. Així sorgeix *Mel i metzines*, buscant noves perspectives tot i estar adherida al mateix temps que *Pedra de tartera*.

Queda clara, per tant, la gènesi de *Mel i metzines* que Barbal pensa en relació amb la primera novel·la. El seu plantejament de continuar amb una història amb la que se sentia «molt connectada» respon a l'interès d'aprofundir-hi des del punt de vista d'un personatge masculí, i de fer-ho a partir de l'experiència de l'escriptura de *Pedra de tartera*. El relat d'Agustí Ribera, de fet, acaba confegint una història que en cap cas seria intercanviable amb la de Conxa, per la condició del gènere d'un i altra.

També l'escriptura de *Càmfora* és deutora del plantejament inicial de *Pedra de tartera*, segons ens explica l'autora (Gatell, 2014: 72):

En *Càmfora* hi ha un desig, potser connectant amb *Pedra de tartera* – tot i sense voluntat de voler donar-hi cap continuïtat – de parlar del tema de l'abandonament, del fet de deixar el poble perquè ja no s'hi viu bé, o perquè un s'hi sent incòmode i la reacció d'aquests personatges, que ja són persones fetes, dins d'una altra societat, dins d'un altre ambient. Volia estudiar aquest procés, tot allò que el procés provoca interiorment: diàleg, rebuig, adhesió...

I encara ens proporciona informació sobre la condició fundacional de *Pedra de tartera* l'afirmació segons la qual *País íntim* és la història de la generació posterior a la de Conxa amb què Barbal pretén explicar quines han estat les conseqüències de la guerra en les dones de la família. És molt eloqüent la reflexió que fa sobre una i altra novel·les i la relació que hi estableix (Gatell, 2014: 80):

Jo crec que el Cicle el tanca *País íntim*. Em sembla que jo volia escriure *País íntim* quan vaig escriure *Pedra de tartera*, però no n'era capaç. Aleshores començo amb la història nuclear de la família i prou, i deixo de banda el que ve després, la història de les filles, per exemple. I aleshores a *País íntim*, sense voler parlar ben bé d'això, torno a reprendre el fil de la història de la família de *Pedra de tartera*. Ho faig involuntàriament, perquè sempre està present el trauma, la conseqüència que té la guerra en les persones, en aquestes dones. Per això, després del tancament al camp d'Aragó, trobem Elvira, la filla de Conxa, a *País íntim*, quan ja és una dona madura, i explico la relació amb la seva filla. Una relació difícil. Elvira és la dona que és a *País íntim* perquè va viure el que va viure a *Pedra de tartera*.

L'any 2005, en una entrevista amb diversos estudiosos de la seva obra, respon a una pregunta de Carles Cortés (2005: 4) de manera molt semblant:

A *País íntim* la història és explicada per la néta d'aquesta Conxa. No és una continuació, la història de Conxa només és un rerafons (sic). La néta explica la seva experiència amb la mare, l'Elvira, aquesta filla forta que apareix a *Pedra de tartera*. A *País íntim*, l'Elvira parla alhora de la seva experiència amb la seva mare. Al darrere hi ha la història, que condiciona inevitablement la relació. No és una continuació, però el passat hi és present, condicionant. Jo no el volia tornar a treure, però vaig veure que era indispensable.

També vincula *Càmfora* a la història de Conxa, novel·la de la que diu que es podria considerar la continuació de *Pedra de tartera* si atenem el periple vital dels personatges: de l'acabament de Conxa a Barcelona al començament de Palmira a la ciutat (Muñoz, 2015: 18).

A banda de totes aquestes consideracions de l'autora sobre la seva pròpia obra i la justificació de les relacions intertextuals entre les diferents novel·les que hem analitzat en el punt anterior, *Pedra de tartera* s'erigeix com a referència del Cicle del Pallars també per la circumstància que continua sent una novel·la molt llegida, inclosa en les lectures recomanades a l'ensenyament secundari, objecte de desenes d'edicions, amb

l'aval de desenes de milers d'exemplars venuts fora de Catalunya, amb adaptacions dramaturgiques i 15 traduccions.¹²⁰

A banda dels elements identificats en la formulació de l'univers literari del Pallars – ja siguin llocs comuns o components intertextuals – també els personatges formen part d'aquesta realitat interna de l'opus barbaliana. Les formes de la seva caracterització acabaran de definir les estructures narratives que configuren el Cicle del Pallars.

4.2.3. La caracterització dels personatges

Els personatges del Cicle del Pallars no són caracteritzats a través de la descripció, ni física ni psicològica, sinó a partir de la seva actitud davant dels fets, de manera que el posicionament quant a l'espai – el natural i l'urbà– i els esdeveniments – els històrics i els ficticis – és el que acaba definint-los. A banda, l'ús que fan de la llengua i la seva actitud metalingüística són altres elements clau per a la seva caracterització, com s'ha pogut comprovar en la definició i anàlisi dels eixos vertebradors del relat. Són les seves accions i el capteniment davant les accions dels altres i del desenrotllament dels fets històrics extratextuals o del relat ficcional que aporten informació sobre els personatges, en el benentès que la narració focalitza en els esdeveniments i no pas en la caracterització o la psicologia d'aquests. Així mateix, l'autora construeix el marc espacial i temporal de les novel·les i els contes a partir de l'acció dels personatges i, per tant, no n'ofereix mai una descripció gratuïta o que prioritzi la contemplació per davant del relat dels fets. D'aquesta manera, els personatges prenen centralitat en la narrativa barbaliana, ja que són la base sobre la qual es fonamenta la constitució de l'univers literari del Pallars. L'elecció que fa l'autora de les veus narratives presenta una certa complexitat perquè Barbal no recorre al narrador omniscient en les novel·les i, quan ho fa a *Càmfora*, l'alternança en la focalització i l'estil indirecte lliure limita l'omnisciència

120 Łuczak (2009: 182-183) destaca *Pedra de tartera* com una de les novel·les més valuoses de les darreres dècades tant per l'expressivitat de l'univers ficcional com per la senzillesa premeditada del relat. A banda, esgrimeix tres raons bàsiques per considerar-la una obra de referència: en primer lloc, perquè el relat del jo femení l'integra en el corpus de textos de la literatura catalana que pretenen donar veu a les dones; en segon lloc, perquè s'inscriu en les novel·les que prenen interès per la memòria de la Guerra Civil espanyola, encara que, en aquest cas, sigui *avant la lettre*; en tercer lloc, perquè forma part dels textos que pretenen recordar i reconstruir els ambients rurals susceptibles de desaparició, com fan també Jesús Moncada i Mercè Ibarz.

del narrador extern. Així, obeint als esquemes de la caracterització indirecta, el lector ha d'inferir del text, en tots els casos, tant els trets físics com psicològics dels personatges i, a banda, a través de les seves actituds i posicionaments, el coneixement del temps i l'espai en què es desenvolupa la diegesi de les obres.

Hi ha similituds i divergències entre els personatges principals de les obres, de la mateixa manera que la seva funció en les diverses trames fa variar no només la caracterització de cadascun d'ells, sinó també la seva profunditat i l'eventual evolució psicològica. En general, Barbal oculta el caràcter dels personatges rere els fets quotidians i les trames senzilles, de manera que les seves narracions plantegen dos nivells de lectura: un primer nivell on el lector assisteix a la descripció d'uns fets determinats, i un de segon, amb més càrrega expressiva, que correspon a la caracterització psicològica dels personatges. Aquest vincle epistemològic amb el psicologisme literari permet l'autora de construir mons interiors més enllà de la mera descripció i d'endinsar-se en la seva dimensió psicològica. Neus Berbis i M. Josep Simó (1995: 106) ofereixen una interpretació de l'enriquiment de les tècniques narratives realistes amb els trets del psicologisme en autors com Mercè Rodoreda o Xavier Benguerel que resulta oportuna per a la contextualització de l'opció presa per Maria Barbal:

Com a conseqüència, la literatura es converteix en un mitjà per a interpretar la realitat. L'escriptor ofereix una visió del món a través de la psicologia dels personatges. Per tant, és una visió objectiva, perquè l'escriptor no transmet les pròpies opinions, sinó que els personatges mostren, a través dels fets, pensaments i sentiments, les contradiccions i la complexitat de l'ésser humà.

La tria de les tècniques i veus narratives per a cadascuna de les obres és un dels aspectes comuns que cal tenir en compte per analitzar els personatges barbalians: en cap cas el relat és ofert per un narrador omniscient que impedeixi la reproducció dels pensaments, sentiments o descripció de fets dels personatges. El monòleg evocatiu en el cas de *Pedra de tartera*, el relat autobiogràfic de *Mel i metzines*, la focalització múltiple i l'estil indirecte lliure de *Càmfora* i, finalment, la llarga interpel·lació del monòleg dialogat a *País íntim* permeten una introspecció psicològica i un cert coneixement del món interior dels personatges. A través d'aquestes tècniques narratives el pacte ficcional reposa en el fet que els personatges plasmen les seves percepcions, reflexions o emocions. De la mateixa manera, en alguns casos es pot inferir del text quina és la visió que tenen d'ells

mateixos, ja que l'autora opta per la focalització interna amb l'objectiu de donar versemblança al relat.

És a través de les vivències i les experiències dels personatges que el lector coneix els fets però també els espais i l'efecte que els provoquen. Dependrà, per tant, de les circumstàncies de cadascun d'ells que es transmeti una visió determinada tant dels fets històrics com del desenvolupament de la trama ficcional. És a causa d'aquest plantejament que els personatges barbalians del Pallars no constitueixen un grup homogeni amb uns trets comuns, tot i que hi ha aspectes que els vinculen entre si, un dels quals, el gènere. Així, si la veu narrativa la sosté una dona, el seu relat contindrà necessàriament els girs propis dels personatges femenins i la seva mirada (sobre la natura, el poble, la família, la ciutat, la modernitat...) no podrà sostreure's de la seva situació de subordinació. La riquesa de la narrativa barbaliana, però, ofereix uns personatges femenins molt diferents entre ells, en cap cas estereotipats ni plans, sinó amb gruix psicològic.¹²¹ Per la seva funció protagonista en les obres i per l'interès expressat per l'autora (Barbal, 2007: 8) respecte l'afectació del context bèl·lic i migratori en les dones, Conxa, Palmira i Rita són les protagonistes femenines que guiaran aquesta anàlisi.

El major domini literari que Barbal adquireix amb el pas del temps i els canvis socials en relació amb l'autorització de les dones provoquen una evolució en la caracterització psicològica dels personatges femenins amb el pas del temps. En un exercici de gradació, la presa de consciència i l'autoafirmació personal s'incrementa en les protagonistes si s'estableix la relació Conxa-Palmira-Rita, que respon a l'ordre cronològic de l'aparició de les novel·les. La Conxa de *Pedra de tartera* no és una dona pusil·lànim, però tampoc no afronta amb valor, energia i autoritat el seu futur després de l'assassinat de Jaume. Ella mateixa ens fa una descripció de la seva posició al món: «Em sento com una pedra amuntegada en una tartera. Si algú o alguna cosa encerta a moure-la, caurà amb les altres rodolant cap avall. Si res no s'atansa, m'estaré quieta aquí dies i dies...» (113). La profunditat del personatge rau en la seva impossibilitat de prendre consciència de les circumstàncies – no només històriques, sinó també socials – que li ha tocat viure. Així, el de Conxa és un relat sense consciència crítica que, malgrat tot, explicita la profunditat psicològica del personatge. De tal manera que Conxa no es planteja la seva

121 Ens referim, principalment, als personatges de les novel·les. Pel que fa a *La mort de Teresa*, la brevetat dels relats i els trets formals del gènere no permeten l'aprofundiment en el retrat psicològic dels personatges, com analitzarem més endavant.

pusil·lanimitat ni la inacció davant dels esdeveniments que l'afecten, simplement els accepta sense posar-hi resistència, sense ser conscient que podria oposar-hi la seva raó o discerniment.¹²²

Tot i que el punt de partida dels personatges femenins de *Pedra de tartera* i *Càmfora* són similars (dones subjugades a l'autoritat i voluntat masculines en un sistema patriarcal que les subordina, les silencia i els obstaculitza l'opció de realització personal), Conxa i Palmira representen dues caracteritzacions oposades: al caràcter abnegat de Conxa s'hi oposa la determinació de Palmira, personatge que pateix una profunda transformació a la ciutat, protegida per l'anonimat que, d'altra banda, el seu marit experimenta com una agressió al reconeixement públic que al poble li és atorgat pel fet de ser un home (i hereu de casa Raurill). Palmira viu la migració com l'oportunitat d'emancipar-se i de trencar la rígida estructura patriarcal de la família. L'evolució del personatge és molt clara i pot resumir-se en un dels paràgrafs més brillants de *Càmfora*, quan Palmira i Leandre tornen al poble per la Festa Major i aquesta es troba davant per davant amb la cunyada, Sabina (*Càmfora*, 50):

La Palmira mirava l'altra dona amb la llum que la ciutat li havia deixat als ulls, sense que ella mateixa ho conegués, i va veure-la estranya darrere el davantal etern [...] Mai no l'havia vista tan semblant al Maurici. S'havia quedat encantada mirant-la mentre enraonava. La Sabina insinuava arterament amb les paraules i tot seguit callava, segurament sense recordar-se del color de les seves nines ni de cap altra part de la seva fesomia que qualsevol podia mirar quan ella era al davant. Però no tothom duia una llum novella als ulls de sempre.

Aquesta «llum novella» és la que il·lumina la nova mirada de Palmira i també la llum que aquesta transmet, una força que la farà perseguir la independència econòmica i la realització personal en un exercici d'articulació del personatge i la seva història molt proper al *Bildungsroman* femení, circumstància que també és a la història de Rita, a

122 En realitat, Conxa elabora el propi discurs sobre la seva identitat a partir de la visió que d'ella tenen els altres: «Per això van decidir que jo, que era suau de caràcter i ben entenimentada [...]» (11) i «I tu t'assembles més a ella que Maria o Nuri. Sobretot la cabellera panotxa [...] I dels ulls també m'hi assemblava, que són com els de la teua padrina al cel sia [...]» (15); bé per l'actitud que pren davant els fets: «[...] no ho vaig gosar fer, que allò significava haver posat el nas on no em demanaven [...]» (25) i «[h]avia après a fer totes les feines [...] sense posar-hi cap gest que fos ben bé meu i que pogués semblar-los falta de respecte» (29); bé per les reflexions que denoten el seu caràcter: «Una boira espessa avançava cap al meu cervell i d'allí passava al cor. Me'l deixava gelat i a les fosques» (78), «¿Hi estava bé? Ni ho sabia» (39); pels seus sentiments: «Sentia, com ho diria, més neguit que alegria. Però no sabia com es diu no; jo, que mai ningú no m'havia preguntat què vols» (40) o la seva dependència de Jaume: «I això em feia feliç i em feia patir alhora; un pensament em fiblava. Sense ell, ¿què fóra jo?» (89-90).

País íntim, a partir del relat de la seva arribada a Barcelona i el procés de maduració i descobriment que comporta.¹²³ La Palmira de *Càmfora* es refugia en l'anonimat que ofereix la ciutat per a seguir la seva estratègia d'autorització (com fa també Rita que, a la ciutat, s'allunya dels neguits de la mare «assaborint l'anonimat»), i, a diferència de Conxa, és molt conscient que ha pres una opció de vida que trencarà definitivament els llaços amb el passat. Conxa és un personatge amb una subjectivitat que no evoluciona al llarg de la novel·la, de manera que les seves inquietuds i actituds són les mateixes quan arriba a la vellesa; diferentment, Palmira és un personatge complex, que evoluciona. La centralitat de Palmira i els personatges amb qui comparteix protagonisme, Leandre i Maurici, justifica l'afirmació de l'autora que *Càmfora* és una «novel·la de personatges» ja que el pes de la història recau en «*cómo son estos personajes, qué reacciones tienen ante las nuevas situaciones, cómo evolucionan unos respecto de los otros y cómo incorporan el pasado en el presente*» (Serrano, 1992). Justament, aquesta consideració de la importància de la dialèctica entre els personatges pren especial rellevància en el cas dels femenins de *Càmfora* i *Pedra de tartera*, que parteixen d'una condició social de subjugació imposada per l'estructura patriarcal.

Les protagonistes femenines de *País íntim*, a diferència de les de novel·les anteriors, presenten una major complexitat, en bona mesura perquè han de gestionar les seves contradiccions. Els ancoratges emocionals priven, de manera molt clara, una relació afectiva entre Rita i Teresa, de manera que bona part de les mancances de la narradora, i de la interpel·lació que fa a la seva mare, són conseqüència d'aquesta incapacitat per a la comunicació. Com hem analitzat més amunt, el llarg diàleg a una veu que manté Rita amb la seva mare és un intent no només d'entendre-la, sinó també de reclamar una identitat pròpia. La narradora necessita explorar el país íntim de la mare per tal de trobar les respostes a les preguntes que es fa sobre ella mateixa. Serà l'ordenació dels records, a manera de relat amb sentit, el que li proporcionarà les explicacions necessàries per assumir la impossibilitat de compartir el trauma. En aquest acte de reconeixement de les pròpies limitacions, Rita és conscient que l'ordre del món de la mare és el que aquesta decideix atorgar-li: «T'inventes el món, l'acomodes al teu caos i així l'ordenes» (323).

123 En una escena similar a la de Palmira i Sabina, a *País íntim* apareix també la reflexió sobre les diferències entre les dones que han migrat a la ciutat i les que s'han quedat al poble. Rita – que ja viu a Barcelona – personalitza en la seva amiga Regina la imatge de les dones que no han accedit a la normalització de la cura del propi cos i la modernitat pròpies de la vida urbana: «S'ha engreixat, marca molt pit i sembla força més gran» (157).

A banda del gènere, altres trets propis dels elements narratius participen de la caracterització dels personatges. Les implicacions i efectes de l'aïllament muntanyenc i de la migració a la ciutat són especialment visibles en la formació dels personatges barbaliens, ja que l'entorn en què es desenvolupa l'acció diegètica els modela. Com hem vist anteriorment, la intenció de l'autora era analitzar la transformació interior que experimenten les persones en emprendre un viatge imposat que implica canvi de paisatge, nostàlgia d'un temps i un espai perduts, desterrament i canvi del sistema de valors i de *modus vivendi*. Les circumstàncies espacials i temporals de les seves trajectòries vitals influeixen en el seu caràcter i, per tant, també en la seva construcció literària i, en alguns casos, en l'evolució psicològica. La caracterització dels protagonistes de les novel·les del Cicle se circumscriu a l'escenari en què neixen i viuen bona part de la seva vida, ja que aquest exerceix una influència bàsica en els modes de vida i les estructures relacionals en què es veuen immersos. Així mateix, la pèrdua del referent simbòlic que representa l'assentament a la ciutat, en el seu moviment migratori, condueix alguns personatges al desarrelament i l'alienació i, en canvi, representa l'emancipació personal i l'autorealització per a d'altres.

Les rígides estructures socials de la ruralia caracteritzades per l'aïllament, la impossibilitat de l'accés a la modernitat urbana i el sistema patriarcal de matriu catòlica i conservadora que marca les relacions entre els individus, lluny de la reciprocitat i ancorades en les desigualtats entre els gèneres i la posició social, participen en la definició dels personatges. El subjecte de les novel·les pertany a una societat agrària, un tipus de societat nuclear on no només l'estructura social sinó l'assumpció de la moralitat el constreny. El trasllat dels protagonistes a la ciutat permet el lector assistir a l'enfonsament d'aquest paradigma relacional del món rural. Aquestes circumstàncies determinen la xarxa de relacions que hi ha entre ells i que està subjecta a les condicions contextuais en què es desenvolupa la història. El canvi en el sistema de valors que comporta l'ensorrament del sistema social porta implícit un canvi que alguns dels personatges, com Leandre i Maurici, no poden assumir i fa que s'abandonin, cadascú a la seva manera, als dissenys d'un destí que no han escollit. Es tracta de personatges incapços d'adaptar-se al nou escenari que se'ls proporciona. Maurici acaba engolit per un espiral d'autodestrucció que el durà de retorn al poble, aclaparat per la solitud, l'enyorament i la incomprensió del canvi sofert per Palmira, alhora que Leandre, retornat també a Torrent, desapareix en un desesperat intent de recuperar la seva

projecció pública en l'únic àmbit on això és possible. Alhora que els personatges femenins centren el seu interès en el sistema de relacions familiars – ja sigui per canviar el signe del destí que els ha estat adjudicat o per mantenir-lo –, els personatges masculins reaccionen davant la pèrdua del reconeixement social o bé davant la possibilitat d'aconseguir-lo.

És el cas, també, d'Agustí Ribera a *Mel i metzines*. El seu periple voluntari és, a la joventut, un intent desesperat per desfer-se de les cadenes que lliguen la vida dels habitants de muntanya a la terra i els seus capricis. La pretensió màxima d'Agustí és la llibertat, la possibilitat d'escollir i, en aquesta elecció, abandonar la precarietat de la vida a pagès. Més endavant, les vicissituds bèl·liques el duen fins a París i s'intueix el canvi en la seva percepció del món, convertit en propietari accidental d'un hotel a la capital francesa. Tot i el seu relatiu èxit, Agustí necessita recuperar l'espai i el temps de la seva joventut. Probablement la tornada a Olp i la constatació que allò desaparegut és definitivament perdut proporciona el relat de les seves reflexions més íntimes, instigat per la curiositat de Claire, la seva filla, que és qui enregistra les memòries del pare. En el seu exili, Agustí ha idealitzat l'etapa de la infantesa i la joventut, i és a través de la seva pròpia narració que és conscient de l'agror i la duresa de la vida que va abandonar. Però Agustí, com Conxa, també s'interpel·la a si mateix respecte la seva identitat, tot i que la protagonista de *Pedra de tartera* ho fa en relació amb el seu marit i, en canvi, Agustí Ribera activa l'interrogant a partir del record que s'ha vist impel·lit a compartir amb la filla: «Durant aquest recorregut per la meua vida, com en una volada damunt les estones de glòria i els camins d'amargura, m'he fet una pregunta estranya. Qui sóc jo?» (*Mel i metzines*, 232). Segueix responent a aquesta pregunta amb un retrat que representa, gairebé, la sinopsi de la seva vida i que, al final de la novel·la, comença estranyament amb la identificació a través del nom: «Em dic Agustí. De xic i de jove era conegut a Olp com a fill de la Llucietta i del Simó; de gran, per uns quants, era a París el cuiner de l'hotel Durvan. Vorejo els setanta i, a hores d'ara, gairebé no em coneix ningú» (232). Les línies següents contenen un retrat físic del protagonista i acaben amb dues certes: «Tot això coneixent, em demano qui sóc i no tinc resposta» (232). A la vellesa, Agustí no pot determinar la seva identitat de migrant que no troba el seu lloc ni en l'espai que va abandonar i al qual retorna, ni en l'espai que va acollir-lo en el seu exili. Agustí Ribera és un personatge amb una profunditat psicològica que no evoluciona al llarg de la novel·la. En definitiva, les reflexions sobre la seva identitat tenen a veure

amb el sentiment de desarrelament que experimenta quan torna al poble on va néixer després de més de cinquanta anys.

Helena Alonso (2007) planteja la tesi que, entre els protagonistes de les tres primeres novel·les (considerant Palmira la protagonista de *Càmfora* i, per tant, sense tenir en compte el paper rellevant de Leandre i Maurici en la diegesi de la novel·la), es dona una certa gradació en relació amb l'acceptació de les circumstàncies vitals de cadascun d'ells. Així, Conxa és un personatge resignat i sotmès a les circumstàncies que li ha tocat viure com a dona de l'època i sota els condicionaments històrics en què se situa l'acció; Agustí pot provocar el canvi que desitja en la vida que li pertoca per la seva condició de cabaler, ajudat per les circumstàncies històriques que el fet de ser un home converteix en favorables i, finalment, Palmira aconsegueix una transformació personal com a mare i com a dona possible només a la ciutat. Malgrat que l'article d'Alonso parla de la construcció literària del Cicle del Pallars, l'autora no hi té en compte *País íntim*. Però l'ampliació de la perspectiva i la consideració d'aquesta darrera obra com a novel·la conclusiva del Cicle donarien més solidesa a la seva tesi, en el benentès que Rita culminaria aquesta progressió en la conquesta de la identitat i l'autonomia pròpies en convertir-se en la primera de les figures protagonistes a tenir accés a la formació i a la llibertat d'acció, també a la ciutat. Per acceptar aquesta línia d'anàlisi, cal tenir en compte no només el poder de transformació dels personatges sinó l'espai temporal en què se situa l'acció de cada obra i que, necessàriament, en condiciona l'actitud: dels anys vint als anys seixanta o setanta a *Pedra de tartera* i fins als anys vuitanta a *Mel i metzines*, els anys seixanta a *Càmfora* i el darrer terç del segle XX i principis del XXI a *País íntim*. De la mateixa manera que les històries d'unes i l'altre no són intercanviables per qüestions de gènere, tampoc ho són per les condicions històriques del temps en què se situen.

Comentari a banda mereixen els personatges de *La mort de Teresa*, per la gran varietat que representen i perquè, en tractar-se, en la majoria de casos, de contes molt breus, configuren una bateria de personatges que es mouen entre l'estereotip (personatge sense matisos) i la concepció de personatges plans (en el sentit que són unidimensionals, construïts a partir d'una sola idea o qualitat que, sovint, és el que l'autora vol posar de relleu). No és així en els contes la llargària dels quals permet una major complexitat en la trama i també en la configuració dels personatges. Barbal hi presenta figures que representen unes tipologies determinades de persones i actuen com a tipus que

condensen trets d'individus reals i són capaços de representar les contradiccions d'un grup social donat.

Per una raó d'espai, en els contes no s'intenta crear una imatge completa del tipus, sinó que tant aquest – que informa sobre ell mateix o sobre altres – i el narrador omniscient en disseminen els trets característics i, sobretot, la seva conducta i actitud davant dels fets de la narració. A banda de breus descripcions físiques en alguns dels contes, la resta d'informació s'infereix de l'acció dels protagonistes o de les seves pròpies reflexions. La intenció de Barbal, lluny de voler mostrar-nos figures completes i complexes, és dibuixar trets de l'ésser humà de la manera que aquests es manifesten en la realitat: no de manera absoluta, sinó fragmentàriament. Per això els contes de *La mort de Teresa* es basen en situacions desencadenades en un espai i ambient precisos que serveixen l'autora per contextualitzar l'efecte que tenen en els personatges i, d'aquesta manera, caracteritzar-los.

En un retrat sumari dels protagonistes de les narracions, s'hi identifiquen figures amb actituds molt conservadores i reaccionàries, amb una incapacitat palmària per expressar els sentiments i articular els seus desitjos. El relat de la duresa de la vida rural se suma a la caracterització de personalitats sòrdides i aspres, persones a qui se'ls nega la possibilitat del gaudi, la felicitat de la infantesa, la tendresa o la passió amorosa. Els tipus encarnen la rancúnia, la supèrbia, la desconfiança, la solitud o la gasiveria, actituds que els condueixen a l'aïllament, al dol, al suïcidi, a l'alcoholisme o a la malaltia mental. En aquest sentit, el retaule de figures del recull respon a la voluntat de l'autora de presentar tipologies estereotipades per tal de poder incidir, literàriament, en aspectes de la naturalesa humana. En alguns dels contes, l'abandonament de la ruralia es constitueix en el fil argumental i serveix per justificar la voluntat del personatge de no traslladar-se a la ciutat, com passa a «Carta des de l'internat» o a «No sóc cap ruc, jo!». Tanmateix, en aquests mateixos contes es fa referència al fet que és a la ciutat on hi ha accés al coneixement, a la formació i també al treball remunerat i, per tant, a una certa independència de l'individu que l'emancipa de les atàviques dinàmiques familiars.

És significatiu que en els textos no hi apareguin referències a dues de les institucions centrals de la societat contemporània europea: l'escola com a espai on els individus es formen i desenvolupen la seva vida intel·lectual, i l'església, que els ha de forjar

l'esperit.¹²⁴ Apareix només l'internat on l'Esperança de «Carta des de l'internat» estudia i d'on intenta fugir, i la màxima referència a la religió la trobem a «Amb una mica de retard», el conte que relata els dubtes de fe d'un mossèn enamorat. Les institucions formatives, per tant, no intervenen de manera articulada en els contes de *La mort de Teresa*. D'aquí que els personatges presentin una caracterització basada en el model de figures allunyades del contacte amb la modernitat, amb l'educació, amb el coneixement i, per tant, indolents davant la possibilitat del creixement personal i l'adquisició de bens tant intel·lectuals com de consum.

En realitat, allò que agermana tots els personatges dels contes i les novel·les és la manca de comunicació. La incomunicació és el gran tema de *La mort de Teresa*. En una estratègia per configurar la psicologia dels personatges que trobem després desenvolupada a *Càmfora*, el conte que dona títol al volum està estructurat com un tríptic que presenta separadament les reflexions inconnexes de tres persones, sense que cap d'ells recorri a la comunicació amb la resta per a plantejar una solució a la situació en què els deixa la desaparició de Teresa. L'objectiu comú, la possibilitat del diàleg, de la complicitat, és negada fins i tot (o sobretot) entre membres d'una mateixa família: la germana, el vidu i la mare de Teresa. En trobem una excepció en Carme, un dels pocs personatges autoreflexius que apareixen al recull, com posa en evidència el fet que s'interrogui davant del mirall, amb una imatge recurrent de la dona enfrontada als seus propis pensaments i que tant la novel·la com el cinema han tractat a bastament. Cadascun dels personatges, Balbina, Carme i Aleix, com Palmira, Leandre i Maurici de *Càmfora*, busquen una sortida d'esquena als altres, malgrat que tots estan implicats en la resolució del mateix conflicte. La gran diferència és que l'assentament dels Raurill a Barcelona ofereix una possibilitat d'emancipació als personatges de la novel·la, mentre que la mare, la germana i el marit de Teresa no tenen cap possibilitat de canviar el signe del seu destí atrapats en la societat rural. En aquest cas, no és possible l'emancipació de les formes de vida patriarcals de la ruralia i, per tant, tampoc el creixement personal.

Probablement Esperança, la filla que escriu una carta a la seva mare a «Carta des de l'internat», és l'únic personatge que, fruit de l'educació a què ha tingut accés, aconsegueix comunicar els seus desitjos alhora que cerca la complicitat de la mare.

124 No és així en les novel·les on, encara que anecdòticament en alguns casos, la institució eclesiàstica s'erigeix en la referència de l'ètica i en braç executor de les prevencions del règim franquista respecte, sobretot, l'actitud de les dones. En tot cas, podem concloure que tant l'escola, com l'església i la medicina són institucions *in absentia* en el dibuix del món rural de l'alta muntanya i que, quan apareixen, són habitualment referents repressors.

Esperança pren una determinació sobre el seu propi futur, sobre la seva vida, encara que, en aquest cas, la seva opció sigui abandonar el ventall de possibilitats que tindria a ciutat si seguís els seus estudis, per casar-se i tornar a viure a pagès al costat d'un bon marit. El que és més rellevant d'aquesta història és la consciència que Esperança té que només a través de l'escriptura es pot relacionar amb la mare (probablement trobem aquí l'antecedent literari del plantejament estructural i argumental de *País íntim*). A través de la carta, crea un espai de confidències i d'expressió d'una voluntat que s'enfronta a l'autoritat matriarcal tancant el cercle de l'autorealització: l'oportunitat que ha tingut d'estudiar la dota d'una eina que va més enllà de la possibilitat d'escriure i llegir, que és la de prendre les seves pròpies decisions, encara que la decisió sigui tornar al poble.

Els personatges barbalians del Pallars s'enfronten a dilemes amb l'entorn físic, a la inexorabilitat de la història, a les crisis del paradigma social i ètic, a l'assumpció dels nous models relacionals, a l'ensorrament de les estructures socioculturals tradicionals i a la conquesta de la llibertat individual a través del relat dels seus «països íntims». Aquests mons íntims, com diu Łuczak (2011: 218), a la narrativa barbaliana es construeixen sobre el fonament de la memòria compartida amb altres personatges.

Un cop assenyalats els elements que Barbal utilitza per crear un univers literari propi a través del qual es recupera la memòria i es representa el passat, l'anàlisi se centra en la manera en què aquestes obres i estratègies narratives participen de la construcció literària de la memòria cultural a l'entorn de la Guerra Civil espanyola i l'èxode rural. Aquest és l'interès del nostre estudi sobre el Cicle del Pallars com a narrativa ficcional de la memòria.

5. CRÒNICA DEL PALLARS: NARRATIVA FICCIONAL DE LA MEMÒRIA

L'univers literari del Pallars es vertebrava a través de relats basats en part en experiències reals recuperades per l'escriptura. La memòria d'aquestes experiències, ja siguin pròpies o alienes, s'articula a través del llenguatge literari, generador de significat i de discursos que, al seu torn, construeixen i salvaguarden el record. Maria Barbal no és un testimoni directe de tots els processos històrics que apareixen referenciats a les obres; ella no viu

la Guerra Civil ni la postguerra de manera significativa. Tot i així, amb les obres del corpus construeix un sistema de relacions i referències que permeten testimoniar un univers que respon a la construcció literària i simbòlica del territori amb la guerra i l'èxode rural com a eixos vertebradors del relat. Aquesta narrativa actua com a mitjà de la memòria cultural en el sentit que transmet allò que l'autora vol recordar i ho fa en un context de recordació i en una comunitat de record molt concrets.

Les obres del Cicle acompleixen les tres funcions que s'atorguen als mitjans de la memòria cultural. En primer lloc, les novel·les i els contes emmagatzemen continguts de la memòria col·lectiva i en permeten l'accés a través del temps. Aquesta és la funció de dipòsit que s'atribueix als textos com a dispositius de salvaguarda que la memòria utilitza. En segon lloc, els textos fan possible la circulació d'aquesta memòria no només a través del temps, sinó també de l'espai, en el sentit que les obres literàries com a mitjans de circulació són mitjans de comunicació extensiva. En tercer lloc, els textos actuen com a motivadors del record i es converteixen en índex d'evocació; així, donen compliment a la tercera de les funcions dels mitjans de memòria, que és la de l'activació de l'acte de recordació. Aquesta narrativa ofereix la representació d'un món passat (delimitat pels marcs socials del temps i l'espai) que transmet imatges diverses de la història i que permet reflexionar sobre els processos propis de la memòria col·lectiva. En l'espai que comparteixen la literatura i la memòria, la narrativa del Pallars produeix versions d'aquest passat i de la realitat. La influència del context extraliterari en el procés creatiu i la connexió entre aquest context i els elements de ficció de l'obra literària configuren un món ficcional que s'allunya de la descripció de la realitat. És amb la ficció com a estratègia textual per a la reconstrucció de la memòria que Barbal basteix la narrativa del Pallars lluny dels models del testimoniatge o de la simple crònica, ja que la seva voluntat no és consignar en les obres els diferents esdeveniments que s'han succeït en una època i un lloc determinats, ni deixar constància de les experiències viscudes, sinó que espigola i destria alguns d'aquests fets i processos històrics per donar forma a una versió del passat que en permeti una relectura. Els textos, però, tot i ser ficcionals, contenen un cert grau de referencialitat i autenticitat que els són atorgades per la vinculació de les històries narrades als esquemes culturals, més que no pas als fets relatats, qualitat que sosté el sistema simbòlic literari com a mitjà de memòria. Així, l'obra literària actua com a mitjà per a la reflexió sobre el passat i les seves representacions, en aquest cas, amb un posicionament ètic de l'escriptora que

pretén fer evidents uns fets i conflictes històrics a partir del relat ficcional. L'autora s'erigeix en medidora i dipositària d'una memòria amb la que manté una relació emocional i «filiativa». És aquest el record que ella reelabora amb el compromís de visibilitzar els relats de les figures silenciades (les qui no són protagonistes de l'èpica de l'enfrontament bèl·lic) i d'evitar l'oblit.

Aquest sistema simbòlic modela visions del passat que representa a través de les estructures narratives. D'aquesta manera, el lector pot participar de l'experiència de l'altre – es tracta aquí de l'experiència dels personatges, però també de l'experiència viscuda pels testimonis dels fets històrics narrats – a partir de la literatura que, a través de la ficció, té la capacitat de construir (en el sentit tant d'estructurar com d'inventar) versions del passat. Els personatges són portadors de la memòria que es narrativitza a les obres a partir dels discursos que sustenten: Agustí Ribera és el portador del discurs de l'exili i la pèrdua de la identitat; Jaume Camps és el portador del discurs de la política i la justícia social; Leandre Raurill és el portador del discurs de l'autoritat. Mentrestant, les dones, subjectes invisibles en el relat bèl·lic i figures sotmeses a les estructures patriarcals, són portadores dels discursos de la por, la repressió, el trauma, el silenci, l'abandonament, l'anonimat, la solitud i la violència.

La centralitat dels personatges femenins a les obres del Cicle, així com l'adscripció de la seva trajectòria vital a l'àmbit rural de l'alta muntanya i l'experiència de la migració, converteixen aquesta narrativa en representativa de la memòria de grups marginats o, utilitzant el concepte usat per Erll (2012), en «contrarrecords» que s'oposen a les jerarquies de la cultura dominant del record. Com es veurà en l'anàlisi textual, també la construcció narrativa de la identitat és un aspecte bàsic en les obres del Pallars, i serà analitzada en relació amb els processos d'arrelament i desarrelament dels personatges en el context de la migració i també en relació amb la construcció de la subjectivitat femenina. De la mateixa manera que a *Pais íntim* s'hi troba una reflexió crítica sobre els modes de funcionament de la memòria col·lectiva a tombant segle XXI, a la resta d'obres la narració inscriu aquest contrarrecord dins de la mateixa memòria col·lectiva i deconstrueix unes versions del passat en oferir-ne de noves.

A partir de l'estudi de l'ús que Barbal fa de la ficció quant a estratègia per a la construcció de la memòria; de la relació que, en les obres, s'estableix entre els fets i processos històrics i els fets literaris i, finalment, de l'anàlisi del paratext com a dispositiu que mediatitza el contacte entre el lector i l'obra literària, s'identificaran les

diverses claus interpretatives de les novel·les. D'altra banda, els elements articuladors de la memòria que s'han especificat en el primer capítol de la investigació prenen diverses formes narratives que col·laboren en la representació social, cultural i estètica d'una determinada versió del passat recuperat.

5.1. Claus interpretatives del «Cicle del Pallars»: les formes de la memòria

Atenent les singularitats dels contextos històrics en què se situen les obres del Cicle del Pallars, com hem justificat més amunt, i el fet que Maria Barbal escriu sobre experiències mediades, partim en la nostra anàlisi de la consideració d'aquestes obres com a «filiatives» i «afiliatives», en la nomenclatura de Faber (2010), en el sentit que l'interès per la recuperació d'aquestes memòries respon tant al que comporta el parentiu de l'autora amb els possibles protagonistes reals dels fets narrats, com al seu compromís ètic, assumit voluntàriament, de reconstruir la història a partir de la memòria compartida. Aquesta memòria adquireix, en l'acte narratiu, formes diverses que responen a un mateix model: el de la recuperació dels fragments d'experiències viscudes que han estat transmesos generacionalment en un context històric marcat per la dictadura i l'irregular procés de transició a la democràcia. Com assenyala Hirsch (2013) respecte la teorització de la postmemòria, la transmissió d'aquesta memòria està condicionada per l'acció imaginativa i no tant pel record, que es converteix, en l'obra barbaliana, en impuls creatiu però no en matèria literària (almenys, no de manera absoluta ni en totes les obres). Tot i les prevencions assenyalades sobre el terme «postmemòria» teoritzat per Hirsch, el seu plantejament sobre l'efecte transgeneracional del trauma i la seva permanència en les generacions posteriors a través de la memòria transmesa és adient per a l'estudi de les formes de la memòria en les obres del corpus. Aquesta anàlisi es basa en l'estudi de l'ús de la ficció en les novel·les i els contes, les vinculacions entre el procés històric i el literari i el paratext.

5.1.1. L'ús de la ficció

Les obres del Cicle del Pallars són, sense excepció, obres fictionals que s'inscriuen en les narratives de la memòria. Com a tals, utilitzen la ficció per a la reconstrucció del record sense que aquest fet impliqui que no hi ha, en una o altra, elements que referencien persones o esdeveniments reals en diferents graus. L'aparença biogràfica de *Pedra de tartera* o *Mel i metzines*, per exemple, no certifica que es tracti de ficcionalitzacions d'experiències viscudes per l'autora, tot i que puguin presentar, sobretot la primera novel·la, una forma ficcional basada en fets verídics. La participació de l'experiència vital de l'autora en la construcció literària, en relació amb els diversos aspectes de la Guerra Civil i la primera postguerra que apareixen en les obres, queda completament descartada per una circumstància bàsica: Maria Barbal neix el 1949 i, per tant, no viu la guerra. No ser-ne un testimoni directe, però, no implica la possibilitat que no utilitzi els records familiars, les històries llegades, per construir un univers literari que respon al desvetllament d'una actitud personal davant l'herència familiar en relació amb el conflicte i les seves conseqüències. Pel contrari, la guerra i allò que se'n va derivar activen l'interès per la història familiar i, alhora, els buits i els silencis d'aquesta història provoquen l'interès per la guerra com a experiència compartida: «La reflexió sobre totes dues èpoques [la Guerra Civil i la dictadura] s'ha convertit en l'ampli espai on es pot enfocar el pensament, els mots, que ha completat l'impuls de l'escriptura pensant a donar-hi cos, coherència i sentit» (Barbal, 2015: 289).

Així, la ficció es constitueix en estratègia per a la recuperació de la memòria en base a l'experiència (personal o heretada) en un context històric determinat. En aquest sentit, les obres del Pallars s'ajusten a la «història vivent» en el sentit que la ficció intervé en la història real i la simbolitza. També s'avenen a la teorització de Faber (2008) quant al poder revelador de la ficció en el trencament del silenci de la mà d'autors que no són testimonis directes dels fets que literaturitzen. Respecte a aquesta circumstància, Barbal (2015: 291) afirma: «Recordar el passat, a més de ganes de comprendre i d'estimar, pot ser també ganes de fer sortir els colors al blanc silenci de l'oblit, a qui infla pit des d'aquesta posició i a qui s'incomoda encara en parlar-ne». La transformació del passat en matèria literària necessita de la intervenció directa de la ficció per tal de proposar interpretacions diverses de la memòria compartida. D'aquesta manera, les obres del corpus són «escriptures de vida» que utilitzen la ficció com a recurs per a la narració de

la memòria i «ficcions de la memòria» en tant que són narracions ficcionals relatives a fets i contextos reals.

Hi ha, però, un altre aspecte que legitima la hipòtesi que les obres analitzades constitueixen una narrativa vinculada a la recuperació de la memòria a través de la ficció: la intencionalitat de l'autora. José Martínez Rubio (2014) parla del poder connotatiu d'imatges (literàries o no) no reals – per exemple, de la Guerra Civil – en el debat estètic sobre la millor forma per a relatar els fets, tant del present com del passat. En base a la pregunta de si la ficció, quant a representació simbòlica, supera la realitat, Martínez Rubio (2014: 28) apel·la a l'estratègia de comunicació que planteja un relat donat – literari o visual – per superar el binomi veritat-mentida o autenticitat-ficció amb l'argument de l'objectiu que guia aquest relat: servir com a testimoni d'un esdeveniment i buscar un efecte emocional en el lector-receptor. El professor referencia John Searle (1983), que posa de relleu la intencionalitat de l'obra per sobre de la forma del discurs com a estratègia per dirimir el que anomena «*problema de la veritat*». Searle, assenyala Martínez Rubio (2014: 28-29), no estipula aquest principi per privilegiar la interpretació de l'autor, sinó per entendre el funcionament, circulació, interpretació i incidència dels textos tenint en compte els criteris formals però també el context, el format i els elements que condicionen la lectura de l'obra. Aquesta mateixa línia teòrica és la que ja havia apuntat Philip Lejeune (1975), que proposa l'oposició pragmàtica entre els textos no ficcionals i els ficcionals basada en el «pacte de lectura» en què concorre la referencialitat per als primers i la ficcionalitat per als segons (així, es pot parlar de «pacte de referencialitat» i «pacte de ficcionalitat», respectivament). Aquests pactes comporten una negociació prèvia entre l'autor i el lector: un disposa la referencialitat o la ficcionalitat de l'obra; l'altre l'accepta sense qüestionar-se'n l'oportunitat ni, en el cas del pacte ficcional, el grau de veritat o mentida dels fets relatats.

Lluny de les teories de l'autoficció (la base teòrica de la qual és l'anomenat «pacte ambigu»), l'ambigüïtat entre la realitat i la ficció que es pot assenyalar en les obres analitzades¹²⁵ respon a la intenció de l'autora d'incidir, repensar i qüestionar els fets narrats. Sense que es pugui parlar de manipulació històrica, aquestes novel·les utilitzen, per assolir l'objectiu plantejat per Barbal, la ficció com a estratègia narrativa. Aquest

125 Barbal proposa, però, un «pacte d'autenticitat» amb el lector a través de les notes introductòries de *Pedra de tartera* i *Mel i metzines* que manifesten l'ambigüïtat entre allò que és real i el que és fals o, almenys, posen l'accent en algun aspecte de les novel·les, fictici o real, que l'autora vol remarcar. Per a la resta d'obres, ens hem de remetre als elements epitextuals: entrevistes, estudis, articles, etc.

plantejament – que és, també, un plantejament ètic – no minva el compromís de l'escriptora amb la veritat, encara que doni compliment d'aquest compromís a través de la ficció. En aquest sentit, és oportú tornar a Martínez Rubio (2014: 35): «*La ficción no inmuniza respecto de la responsabilidad de contar; precisamente la ficción es el vehículo de narración de los hechos ocurridos y, además, potenciadora del sentido y de la intención que el autor plantea con su novela*».

Per encarar l'estudi de l'ús de la ficció en les obres del Cicle del Pallars, cal prèviament distingir entre la instrumentalització d'aquesta per a la narració de la memòria, d'una banda, i la consideració de les obres com a fictionals, de l'altra. Aquest darrer aspecte s'imposa per la reiteració amb què s'ha interrogat l'autora sobre la condició autobiogràfica de *Pedra de tartera* en diverses entrevistes i, també, pel lligam que manté amb la realitat i que explica l'impuls creatiu de l'autora en relació amb la novel·la (Cortés, 2007, 2008; Reusch, 2007; Martí, 2012; Contin, 2012; Gatell, 2014; Piquer, 2014; Bassas, 2015). Maria Barbal ha negat en diverses ocasions l'autobiografisme de *Pedra de tartera* tot i reconèixer la referencialitat dels fets reals que hi apareixen, la inspiració que troba en persones conegudes per a la construcció dels personatges – algunes, de la seva pròpia família – i el fet que la història de Conxa és una història viscuda per moltes altres persones.¹²⁶ D'aquí que es pugui assenyalar que la història ficcional de la protagonista serveix Barbal per literaturitzar una tragèdia col·lectiva a partir dels fragments rebuts de la història (real) familiar. Així doncs, sabem que el relat vital de Conxa es basa en el periple vital dels avis materns de l'autora: l'avi, militant d'Esquerra Republicana i jutge de Pau del poble, va ser afusellat amb altres persones de la vall d'Àssua arran dels fets ja consignats de l'assassinat de la guàrdia del pont de Pedra de Rialp. L'autora parla (Gatell, 2014: 77) de la seva necessitat d'entendre les històries que havien afectat la generació dels seus pares i avis: «Com que rebo aquestes històries parcel·lades, fragmentades, hi ha un moment que desitjo explicar una d'aquestes històries sencera, donar-hi coherència, també per pair-la i distanciar-me'n». L'interès de Barbal és entendre el passat, els drames de la guerra i la postguerra, i admet: «[...] però l'impuls de l'escriptura és més egoista, respon a un impuls més

126 Pozuelo Yvancos (2010: 21-22) adverteix sobre les possibilitats que la buscada relació entre el text i els fets reals redueixi les possibilitats del que anomena *representación de un yo figurado de carácter personal*: «Además la búsqueda de referencialidad biográfica cuando se trata de la ficción, a menudo olvida que la cuestión de la identidad en la constitución de la voz narrativa ficcional no debe plantearse como una cuestión de referencialidad, como si las ficciones fuesen vías de representación de un yo ajeno a ellas y previo a la construcción de su mundo, lo cuál significa ignorar el estatuto de palabra imaginaria que en cuanto ficciones tienen».

personal, el que penso no és: 'vull deixar-ho escrit' sinó 'vull entendre-ho i separar-me'n' i després, a mesura que escric, sóc conscient que vull explicar una història de persones de les quals no sabem el nom, ja no són històries pròpies o properes». Tot i així, el referent real directe és la seva pròpia família, segons l'autora mateix (Bassas, 2015):

La meva mare tenia 18 anys i ho viu en plenitud perquè és una dona jove, i no es recupera mai d'aquest trauma. I ho explica dins de casa. Al meu germà, al meu pare, a mi. Jo pujo amb aquesta història i, aproximadament als 30 anys, decideixo escriure-la. Amb elements de ficció, perquè desconec part de la història i perquè els noms de pobles no els vull reproduir tal com són, perquè estem amb una por interioritzada i amb un desig que no hi hagi persones que em vinguin a demanar com és que he escrit sobre allò. La meva àvia havia interioritzat el fet que havia perdut el marit, i s'agafava les coses amb molta resignació. En canvi, la mare, no, tot i que el seu principi era no posar-se en res perquè les conseqüències eren molt greus. Penso que, en el fons, jo buscava una mena de justícia que vingués del fet de donar a conèixer el que havia passat.

L'actitud de l'autora davant l'interrogant sobre l'autenticitat de la història narrada a *Pedra de tartera*, però, ha variat amb els anys. Ella mateixa admet¹²⁷ que la prevenció en tractar temes que involucraven persones membres d'una comunitat reduïda i els retrets rebuts, quan va aparèixer la novel·la, sobre certes acusacions que es van considerar explícites, va propiciar una certa ambigüitat en les seves respostes a preguntes sobre la veracitat dels fets que apareixen relatats. Aleshores, Barbal pren l'opció de silenciar una veritat – la que vincularia la història ficcional amb la realitat – que podria resultar incòmoda.¹²⁸ El dret a la preservació de la veritat que exerceix en un primer moment, però, evoluciona fins a la seva posició actual, que és la d'explicar aquesta relació obertament. Així, la resposta que l'autora dona a Carles Cortés (2007) a la pregunta sobre si la Conxa de *Pedra de tartera* tenia un referent real és: «Jo partia d'una persona bastant coneguda per mi [...] La seua aparença externa, sí, potser procedia

127 Aquesta citació s'extreu d'una conversa privada entre l'autora de la investigació i Maria Barbal emparada per la confidencialitat pactada amb l'autora. La conversa va tenir lloc, a través de correu electrònic, el mes de setembre de 2017.

128 Probablement, aquesta posició propicia que l'autora s'avingui a relacionar, els primers anys després de la publicació de *Pedra de tartera*, la novel·la amb l'interès per la recuperació d'un món (el de l'alta muntanya) i unes formes de vida extingits. Aquest plantejament hauria afavorit la concurrència de l'escriptora en la consideració de l'obra com a «literatura rural» que majoritàriament va assenyalar la crítica i en el debat que es va crear respecte aquesta etiqueta. Alhora, el mateix fet de la necessitat de silenciar la relació de la novel·la amb uns fets relatius a la Guerra Civil, inscriuria l'obra directament en les narratives de la memòria.

del món real, però la seua part més íntima naixia de la ficció», en la línia del que respon a Neus Martí el 2012 a una pregunta similar:

Sí, és a dir, la novel·la té un rerefons històric concret com els fets de la Guerra Civil en el darrer any, que són d'una gran duresa a les valls del Pallars i narra com unes famílies queden profundament afectades per aquests fets. Llavors jo trio una d'aquestes famílies i, en concret, una d'aquestes vídues i la desenvolupo. En el rerefons també hi ha vivències meves en el sentit que jo conec aquell paisatge, el conec amb profunditat, en conec el dialecte, etc. És a dir, que hi ha dos nivells diferents: un és el purament històric que jo no he viscut, i després l'altre ja és la capacitat de descriure alguna cosa que t'és molt coneguda, molt pròxima.

Aquestes són respostes que s'allunyen de la contundència amb què respon a Antoni Bassas (2015) sobre el seu impuls creatiu:

La meua motivació de cara a l'escriptura va ser un fet de guerra que havia afectat fortament els meus pares, i que havia format part del meu creixement des de menuda fins que vaig deixar el Pallars per continuar estudiant a Barcelona. La mare havia perdut el seu pare perquè l'havien afusellat amb altres persones de la vall d'Àssua en revenja d'un fet militar. El seu pare ja era gran per anar al front, era un pagès i els altres també. Eren gent de les cases d'allí que vivien amb les tropes nacionals. El poble estava molt a prop de la frontera entre els rojos i els nacionals, hi havia res, poca distància. Era el riu Noguera Pallaresa, fonamentalment.

I encara amplia aquesta resposta explicant les similituds entre el seu avi i Jaume, com ara que era militant d'Esquerra Republicana, jutge de pau i un agent social preocupat, com el personatge de la novel·la, per fer arribar l'aigua a totes les cases del poble. L'explicació, en aquesta entrevista, sobre la delació que fa presoner el seu avi, les causes i el desenllaç fatal són exactament els mateixos que succeeixen al personatge de *Pedra de tartera*.¹²⁹

La circumstància que la ficció, en la novel·la, mantingui vincles amb fets reals altera la lectura de l'obra en el moment que el pacte establert entre l'autora i el lector condiona

129 Si convenim que la història dels avis de Maria Barbal és a la base de *Pedra de tartera* i donem validesa a la intertextualitat analitzada entre aquesta novel·la i *País íntim*, és legítim fer una vinculació directa entre els personatges d'aquesta obra i la família de l'autora. Una interpretació possible seria referir el personatge de Teresa – el transsumpte de la filla de Conxa – a la mare de l'autora i, per tant, també referir Rita a Barbal. Tot i l'interès que podria tenir per als estudiosos de l'opus barbaliana, la validació o no d'aquesta interpretació no aportaria elements d'anàlisi estrictament literària i, per tant, només es formula aquí a mode d'hipòtesi.

la consideració de la novel·la com a relat basat en fets reals. Barbal (2015: 293) s'hi refereix en relació amb la trajectòria de la novel·la i al distanciament del relat respecte el fet real:

Aquest primer llibre no es tracta pas d'unes memòries, no hi ha experiència pròpia dels fets que s'hi relaten, és una novella perquè dins d'un paisatge de base històrica s'hi situen elements ficticis. Noms de lloc, noms dels personatges, característiques, fets. Així esborrava, en part, els rastres de la crònica concreta, me'n distanciava, encara que quasi cada lector de *Pedra de tartera* sap avui que escrivia sobre el Pallars i sobre la vall del riu Àssua. A més, bastants lectors coneixen els pobles on els fets descrits van tenir lloc i fins el cas concret de què parlo. En triar la novella intuïa que ningú no podria corregir el meu text per moltes ganes que en tingués. La novella no és exacta ni exhaustiva. Així doncs, la responsabilitat sobre les dades que ofereix queda matisada.

La ficció permet l'autora no només distanciar-se dels fets per tal de poder analitzar-los sense la càrrega que imposa la història pròpia, sinó també allunyar-se de la funció de cronista d'una època o d'uns fets que no pretén consignar historiogràficament. Segons que sosté, el que interessa a Barbal, en l'escriptura de *Pedra de tartera*, és completar la història familiar, en cap cas oferir un relat amb referències històriques que pogués convertir-se en la crònica literària d'un temps i d'un territori. Per tant, la ficció és l'opció que tria per escriure la història familiar: «El fet que els meus pares fossin dos perdedors de la Guerra Civil, encara que amb conseqüències de calibre diferent per a cada un, va obligar-me a rebre una herència familiar que em va encaminar cap a l'escriptura de ficció» (Barbal, 2015: 293). Per a Barbal, la memòria personal és el punt de partida per crear una ficció, i aquesta és l'instrument a través del qual l'escriptura li permet acceptar la història de la família un cop aclarits els interrogants que aquesta li planteja.

Tot i que *Pedra de tartera* és la novel·la amb més pòsit biogràfic, també *Mel i metzines* parteix de la història coneguda d'una persona real, com l'autora indica en la nota introductòria. En aquest cas, però, més que no pas la història relatada, el referent real serveix l'escriptora per a la caracterització del protagonista, tot i que ella mateixa especifica que es tracta d'un personatge de ficció. La història d'Agustí Ribera està inspirada en la d'un talpaire de la zona de què Barbal té notícia a través del relat que li transmet el seu pare. Així, en les dues primeres novel·les, la realitat és utilitzada bé per confegir la trama – o alguna de les trames – de les obres, bé per construir els personatges. Per contra, *Càmfora* és la novel·la amb què l'autora s'allunya més del fet

real i dona més pes a la ficció, tot i que resulti evident que s'hi troben referències a processos com l'abandonament de l'alta muntanya, l'èxode a la ciutat o el canvi de paradigma social que hi troben els personatges. En tot cas, aquí ja no es debat el grau de referencialitat de la trama ni dels personatges en relació amb la vida de l'autora o la seva família. Ni tan sols la trajectòria de Palmira pot ser equiparada a la de Barbal, també emigrada a Barcelona, per la diferència de les condicions de l'una i l'altra. En canvi, el trasllat de Rita de *País íntim* a la ciutat per estudiar s'acosta més a l'experiència de l'autora que, amb la darrera obra del Cicle, es sotmet a un exercici de presa de consciència que la condueix a acceptar l'herència dels fets viscuts pels seus familiars en relació amb la Guerra Civil, un tema «emocional de la meva infantesa i adolescència» i a la dictadura franquista que «ha constituït el món, també l'ambient, el marc, de la meva experiència personal fins als vint-i-cinc anys» (Barbal, 2015: 289).

La ficció pot ser analitzada també en termes d'eficàcia literària com a instrument per a la construcció narrativa. En aquest sentit, l'anàlisi de la vinculació entre el fet real i el fet ficcional ha de permetre l'abordatge d'una de les qüestions fonamentals en la consideració de l'obra literària com a subjecte agent en la construcció de la memòria cultural del territori: la relació entre el procés històric i el literari.¹³⁰ D'aquesta manera, es completarà l'estudi sobre les formes que adopta la memòria – i el seu relat – en les obres del corpus.

5.1.2. La relació entre el fet històric i el literari

Juntament amb l'anàlisi de l'ús de la ficció en les obres del Cicle, l'estudi de les vinculacions existents entre el procés històric i el literari ens ajudarà a determinar les formes que adquireix la memòria en la narrativa barbaliana del Pallars. Quant a element narratiu, aquesta vinculació – en definitiva, el grau de referencialitat del fet real respecte el ficcional i la manera com s'expressa – permet la representació del passat a través del relat. Un cop establerta la funció de la ficció com a estratègia narrativa, cal determinar de quina manera els fets històrics contextualitzen i condicionen la diegesi de les obres. L'anàlisi se centrarà, d'una banda, en les indicacions temporals i històriques que l'autora

¹³⁰ Usem indistintament els termes «fet» i «procés» quant a «esdeveniment». Per «esdeveniment» entenem tant un fet puntual (l'assassinat del president Kennedy o la Guerra Civil, per exemple), com un procés històric (l'èxode rural) o un sistema social sostingut històricament (el patriarcat). En tots els casos, el que interessa és la forma com han estat narrativitzats en les obres del corpus.

explícita a les obres i, de l'altra, en la ficcionalització de fets o processos reals en cadascuna de les novel·les.¹³¹

Habitualment, Maria Barbal no fa referència directa a fets històrics ni en les seves obres apareixen datats fets concrets de la narració sinó que, excepte en alguns casos, les novel·les es contextualitzen històricament a través de referències temporals o històriques indirectes. És a partir dels personatges que el lector té notícia d'esdeveniments o de períodes temporals. Tot i així, en totes les obres apareixen algunes dates tant de fets de la narració com històrics que marquen el pas del temps i ajuden a contextualitzar l'acció. En el cas dels contes de *La mort de Teresa*, tant l'ambientació com el moment històric en què se situen justifiquen la seva pertinença a una contística específica, l'adscrita al Cicle del Pallars.¹³² Alguns dels contes donen notícia explícita de l'època en què es desenvolupa l'acció, com és el cas de «Carta des de l'internat» que data la missiva el 12 de novembre de 1962; «Pastor de professió» que situa l'acció el 25 de setembre de 1984 a través d'una nota real apareguda al diari *Avui* i que és la font d'inspiració del relat, i «1935: Excursió als estanys» que ens indica la data de l'acció diegètica en el títol mateix. Altres contes inclouen referències històriques que ajuden a contextualitzar el moment de la narració, com ara «Un dia diferent», en què la protagonista vesteix de dol per la mort del seu pare a la guerra i s'entén que es tracta de la Guerra Civil espanyola perquè el protagonista masculí informa del seu retorn a casa, sis mesos abans, després d'haver passat tres anys en un camp de concentració a França. Al marge d'aquestes indicacions explícites i que situen l'acció en un ampli període de prop de cinquanta anys, la descripció de les formes de vida i l'enfocament dels temes tractats circumscriuen els contes a la segona meitat del segle XX.

Pel que fa a les novel·les, a *Càmfora* hi apareixen datats diversos esdeveniments ficticials com el naixement de la filla de Palmira i Maurici «un mes abans d'aquell Nadal del 1961» (*Càmfora*, 103); la carta que Josep envia a Palmira des de Caracas, datada el juny de 1964 o el final de la novel·la, que ocupa la quarta part de la mateixa, titulada «Estiu de 1969» i que ubica tota l'acció dins d'aquest any. D'altra banda, a la novel·la també hi trobem referències històriques que sovint no són gratuïtes, sinó que, a banda de situar l'acció històricament, mantenen una certa relació amb l'acció. Són, per

131 En aquest cas, els contes no presenten elements de referencialitat històrica més enllà de la Guerra Civil en algun cas i de manera tangencial. S'atindrà, per tant, només a les referències que apareixen sobre l'època en què se situen.

132 Per a un estudi més exhaustiu dels contes i la seva adscripció al Cicle del Pallars, vegeu Gatell (2014).

exemple, les referències al coet Sputnik i la gossa Laika, enviada a l'espai l'any 1957 i que, a l'obra, serveix per fer un símil del desemparament de la gossa dins del coet i el de Maurici a la ciutat; la història de Grace Kelly i Rainiero de Mònaco que Palmira explica a la Nuri i que se situa uns anys abans de l'acció diegètica, l'any 1955: «[...] la mare li havia explicat la història de la noia que havia parat princesa. Una actriu molt bonica que havia enamorat un príncep d'un país xic, xic» (152); l'assassinat del president Kennedy, data que dona nom a tot un capítol, «22 de novembre de 1963» (157) i que provoca tota una sèrie de reflexions a Maurici que «[v]a quedar embotornat per aquella glopada massa gran del seu rumiar» (161), i la promulgació del decret-llei de 3 de març de 1956, sobre l'abolició de centres de tolerància i altres mesures relatives a la prostitució, que s'evoca al capítol dedicat a Madama Farnaca en relació amb les inspeccions al prostíbul de La Bordeta (163). Tot i aquestes referències i la vinculació de sentit que puguin tenir amb alguns aspectes de la trama, cap dels fets no afecten la vida dels personatges, però, en canvi, donen compte de l'accés a la informació que només és possible a la ciutat.

D'una manera similar a *Càmfora*, també a *País íntim* hi apareixen fets reals datats o referenciats en funció de l'acció diegètica: la vaga de miners a Astúries, els Fets del Paranimf de 1957, la Caputxinada de 1966, l'assassinat de Melitón Manzanos el 1968, l'aparició d'ETA, el Procés de Burgos de 1970 o l'assassinat de Puig Antich el 1974. Alguns dels fets ficticials estan també datats, sobretot en el relat que remet al record de la vida de Teresa: «Alguna cosa em ronda, la cosina Genoveva, el pare, l'època de la república, miro l'any; sí, en fa molts, és de 1903» (*País íntim*, 72); «Mon padrí llavors, l'any 38, era l'alcalde» (195); «[...] perquè us havíeu casat el 1941» (293). Els fets històrics enumerats, en bona mesura, indiquen el pas del temps del relat primer i, per tant, de la vida adulta de la narradora mentre que el relat de la vida de la mare està fortament vinculat als fets i les dates de la Guerra Civil.

Diferentment, a *Pedra de tartera* només hi apareix l'Exposició Universal de Barcelona de 1929 com a fet real – més enllà dels relatius a la guerra que apareixen, però, sense dates concretes – i s'hi apunten anys que assenyalen el moment de l'acció narrativa: «Uns mesos més tard, el març de 1931, ens va arribar la nova que havia mort la meua mare» (*Pedra de tartera*, 82); «Era el juny de 1921» (57); «Va arribar amb la primavera de 1923» (67) amb què s'informa del naixement d'Angeleta; «Aquell maig de 1931 vam reunir-nos una colla de dones de Pallarès per collir carreretes i moixarrons als prats de muntanya» (85-86); «Aquell 1932 no van pujar els cosins de Barcelona per la festa [...]»

(90). El pas del temps s'indica, també, a partir de les reflexions de Conxa, que a trenta-set anys és conscient que mai més tornarà a ser feliç, després del trencament que suposa la guerra en la seva vida, i, a la vellesa, expressa la seva saturació vital amb una referència temporal: «M'ha tocat viure trenta anys més i, així d'inútil, encara respiro» (146).

A *Mel i metzines* s'hi troben només dues referències directes a dates de fets reals: les tempestes de 1907 que van devastar bona part dels pobles de la riba de la Noguera Pallaresa i la gran sequera que assolà la comarca el 1896 i que, en la ficció, és la causa de l'emigració dels oncles d'Agustí Ribera a Amèrica. Hi ha, també, referències a la Guerra Civil espanyola i les dues guerres mundials, sempre en relació amb fets de la narració i mai amb dates explícites, excepte en el cas de l'any 1933, assenyalat com l'any que el protagonista comença el servei militar obligatori. Així, es té notícia de la data de naixement d'Agustí perquè ell mateix ens indica que «[q]uan va començar la gran guerra i jo només tenia dos anys» (*Mel i metzines*, 37) i, a partir d'aquí, es pot calcular el moment de la narració per altres citacions: «Entre els setze i els disset, els anys van passar de pressa» (67) o bé per indicació directa del narrador. Una peculiaritat de *Mel i metzines* és la possibilitat que el lector té de situar el temps diegètic a partir de referències als cicles naturals del conreu de la terra. Sobretot en la primera part de la novel·la, l'acció està estretament vinculada a les estacions i les tasques del camp que s'hi desenvolupen.¹³³ L'autora també fa servir aquesta estratègia a *Pedra de tartera*, on el pas del temps està indicat sovint en relació amb les tasques pròpies de cada estació meteorològica: «Va dir als oncles que ajudaria en els treballs forts de l'estiu: segar, agarbar, transportar i batre. A l'hivern faria de paleta on li sortís feina [...]» (*Pedra de tartera*, 54); «De nou havia arribat la calor. [...] La muntanya era un formiguer de treballadors entre groc i verd, de carros pels camins terrosos i de xiulets d'eines que decantaven sense compassió les tiges esveltes» (57).

A banda de les indicacions temporals i històriques, les novel·les s'estructuren a l'entorn dels eixos vertebradors del relat que s'han assenyalat en aquesta investigació: la Guerra Civil i l'èxode rural. Amb més o menys presència en una o altra novel·les, aquests fets o

133 A la novel·la, s'hi poden identificar nombroses citacions directes a aquest fet: «Acabada la feina de pagès, abans que la tardor comencés als calendaris, vaig anar a la verema per primer camí» (90); «S'havia acabat la feina grossa de l'estiu. Encara faltava el batre [...]» (120); «S'acabava octubre i la vinya de 'mesiè' anava quedant buida. Només els ceps i alguns pàmpols torrats acompanyaven la terra» (95); «No faltava gaire temps perquè el fred colgués els camins de neu [...] En aquella època de l'any la terra no donava feina. [...] Mentre Conrad i jo podíem treballar a la casa i guanyar-nos el sou de manobres» (98).

processos reals són ficcionalitzats i es converteixen en el context històric de les trames i, també, en l'impuls creatiu de les narracions. Si *País íntim* utilitza el conflicte bèl·lic per a la reflexió metatextual sobre la memòria col·lectiva i *Càmfora* remet als efectes de l'èxode rural en els diferents personatges, és a *Pedra de tartera* i *Mel i metzines* que s'hi identifica un relat sobre la guerra sense que hi hagi un relat del combat.

5.1.2.1. Un relat de guerra sense combat

Malgrat que la Guerra Civil i l'èxode rural s'hagin estipulat com els eixos vertebradors dels relats continguts en les obres del Cicle del Pallars, cap de les novel·les ni dels contes contenen en si mateixos relats de guerra. I, tanmateix, les obres constitueixen una narrativa que centra el seu interès en les històries particulars que acaben confegint la gran història d'un període històric marcat fermament pel conflicte bèl·lic i les seves conseqüències. Martí Monterde (2008) assenyala l'estratègia literària de Barbal que es desmarca de la forma com s'havia articulat la relació entre història i literatura en el camp acadèmic català en l'època de la publicació de *Pedra de tartera*. Aleshores, diu Martí Monterde (2008: 1), aquesta forma d'articulació estava dominada «per una mixtificació de marxisme, biografisme i positivisme en què la literatura sistemàticament era emprada com a font d'informació sobre una època, que s'hi reflectia». Barbal, en canvi, fa descansar tot el pes de la responsabilitat política i històrica de la literatura en la literatura mateixa, de manera que és en el marc de la creació literària que pot fer-se les preguntes que els historiadors no poden abordar. Per tant, segons Martí Monterde, «els aspectes més importants dels seus arguments no són documentables». Certament, tot i la centralitat que la Guerra Civil adquireix a obres com *Pedra de tartera*, *Mel i metzines* i *País íntim*, en cap de les novel·les hi apareix com a element diegètic, en el sentit que només hi ha referències al conflicte i, sobretot, a les conseqüències de tot tipus que aquest té sobre els personatges i les seves trajectòries vitals.

La Conxa de *Pedra de tartera* no pot fer un relat dels fets de la guerra perquè ella no participa dels combats ni viu la realitat del front. Sense tenir consciència del sentit històric del que explica en la seva rememoració, Conxa basteix un discurs en què la seva història, però també les històries de tants altres – sobretot, de tantes altres – escrita amb minúscula, la història particular, li és imposada com ho són els esdeveniments de

tot signe al llarg d'una vida.¹³⁴ A la novel·la, la narradora es mostra angoixada per les inquietuds polítiques de Jaume. L'interès del marit per la política local el du a posicionar-se a favor d'un projecte que pretén fer arribar l'aigua a totes les cases, a desgrat d'alguna de les famílies riques del municipi. El caràcter reservat i complaent de Conxa se sent agredit per allò que desconeix, allò que no pot explicar-se; per això, quan Jaume es queixa de l'abandonament dels pobles de muntanya per part de les autoritats, a Conxa li sembla que els seus arguments són propis d'un conte, perquè ella només pot entendre allò que coneix: «Una boira espessa avançava cap al meu cervell i d'allí passava al cor. Me'l deixava gelat i a les fosques. Jo estava feta a conèixer el que veia, a parlar del que sentia. No sabia res que fos lluny de Pallarès o de Montsent o de l'Ermita» (78). Jaume, de la seva banda, assumeix responsabilitats públiques en afiliar-se a Esquerra Republicana i ser nomenat jutge de pau. És, per tant, un home que està al corrent de la gran política que es gestiona a Barcelona i Madrid, de la fugida del rei Alfons XIII i de l'adveniment de la República. Aquests fets històrics apareixen esmentats a la novel·la per tal d'emmarcar no només el compromís de Jaume – i la seva caracterització com a personatge – sinó també l'estranyesa de Conxa: «Jo no m'avenia que allò fos cap joia a tenir en compte, però a Jaume li rajava per llavis i mans i era encomanadissa» (83).

El darrer capítol de la segona part i els capítols inicials de la tercera són els que contenen l'experiència més propera a la guerra que viurà Conxa. Hi apareixen la sublevació militar a l'Àfrica, el desori inicial de la República, les lluites al sud d'Espanya i els desordres a Barcelona l'any 1936. Al costat dels fets reals, s'hi troben literaturitzats fets que refereixen a una realitat consignada històricament (alguns dels quals apareixen també a *Mel i metzines*): els capellans amagats, l'assassinat del mossèn de Sarri, l'assalt a l'església de Torrent, la crema de llibres litúrgics i altre material religiós, etc. Conxa viu atemorida pels sermons del mossèn i pel somni recurrent que té des que han començat els canvis: com una premonició del que passarà més endavant, somia que balla i, quan mira el ballador, aquest no té cara, tot i estar segura que balla amb Jaume. La tercera part de la novel·la se situa quan ja ha començat la Guerra Civil;

134 La manca de sentit històric de Conxa no comporta, necessàriament, una manca de consciència narrativa necessària per justificar el relat de l'experiència que la protagonista evoca des de la vellesa. Com assenyala Maria Campillo (2002) en l'anàlisi de la veu narrativa de *La plaça del Diamant*, el caràcter deliberatiu del relat dona compte de la seva condició de narració voluntària i, per tant, conscient de conformar un discurs des d'una posició que comporta «memòria». I, doncs, que fusiona, des de la distància temporal, realitat exterior i interior, i diverses formes d'apropiació d'ambdues; és a dir, tots els elements que formen part de l'experiència, des de la consciència fins a l'inconscient» (Campillo, 2002: 7).

Conxa i les filles són dalt d'un camió, camí de la deportació a un camp de presoners a l'Aragó, i aquesta és la indicació que té el lector que l'acció es desenvolupa dins del període bèl·lic. Ja no hi ha cap altra referència directa a fets reals en la resta de la novel·la, excepte un breu apunt sobre la caiguda de Barcelona. A partir d'aquí, els fets ficticials se succeeixen com en un espiral que no culmina amb el final de la guerra sinó amb el final de la novel·la.

Conxa no parla de la guerra directament, però parla del silenci, de la por i del dolor que la guerra comporta als vençuts. El viatge cap a l'Aragó és un periple ple d'incertesa i de la impossibilitat de parlar, de pronunciar-se: «I nosaltres sense saber on anem. Només callar» (116). Fins i tot en el moment del coneixement de la mort de Jaume, a Conxa li és negat el consol de l'expressió: «I noto per fi com se'm mullen les galtes de mica en mica i, en comptes de sortir un crit, sento un mal molt fort a la gola com si m'escanyés...» (117). En aquest context, només en un moment Conxa es refereix directament al conflicte: «[...] perquè la guerra és la maldat arrossegant-se per terra per deixar-la sembrada d'escurçons i de foc i de ganivets amb la fulla cap amunt» (119).

La guerra és relatada a través de les circumstàncies que viuen Conxa i les seves filles, tant al camp de presoners com un cop tornades al poble. A l'alberg aragonès, les condicions són penoses. A banda de l'amuntegament i la manca d'higiene, els presoners han d'aguantar l'insult, la desinformació i la por que els provoquen els soldats italians. Fins a la presa de Barcelona no són retornats als seus pobles. Un cop allí, les notícies de les delacions que havien acabat amb l'afusellament de diverses persones i el tracte que reben dels veïns són part del càstig infligit als perdedors. Conxa es pregunta per què la gent els vol mal davant l'acusació implícita d'alguns veïns, que no dubtaven a voler aprofitar l'ocasió per beneficiar-se de la nova situació per fer-se amb les propietats de la família. L'assumpció de la mort de Jaume va acompanyada de l'assumpció de la seva condició de rojos, de repudiats, que és l'acusació implícita que comporta l'aïllament social que pateixen: «Arribava un instant que no sabíem si fèiem front a una desgràcia o a una culpa, ja que semblaven esperar que ens donéssim per vençuts i que ens mostréssim escarmentats, inferiors, que demanéssim com a pobres sobrers el tracte normal de les altres persones» (135). Ni els veïns ni els parents mitiguen la pobresa extrema en què queda la família, incapaç de recuperar els diners que devien a Jaume i de trobar ajut enlloc. Així, les circumstàncies que representen els fets ficticials de la

novel·la s'erigeixen en representació de tantes altres històries personals i anònimes que, com la de Conxa, confegeixen el relat de la memòria de la Guerra Civil.

La sòlida intertextualitat entre *Pedra de tartera* i *País íntim* comporta que els referents històrics i ficticis de les obres en relació amb la guerra siguin els mateixos, sovint esbossats en la primera i ampliat en la segona. El fet bàsic de l'ajusticiament de civils en resposta a l'assassinat dels guàrdies del pont de Pedra, ja referit, és al nucli de les dues obres: l'esdeveniment que desencadena la infelicitat de Conxa, la de Teresa i, per via de transmissió del trauma, la de Rita. El fet apareix a *Pedra de tartera*, gairebé com un rumor: «Des de la banda nostra, que havia estat presa pels negres, hi havia famílies que volien passar a la banda del riu que encara era roja, tot just calia travessar el pont d'Algorri. Morta la guàrdia, el camí va quedar lliure després, ahir a la nit» (*Pedra de tartera*, 2014: 116).¹³⁵ En canvi, a *País íntim*, la memòria de Teresa es connecta sovint amb el seu passat de filla d'un republicà assassinat durant la guerra i s'acaba donant més informació que la que s'obé del relat de Conxa sobre el fet. La situació de les evacuades és un fil argumental que apareix també a *País íntim* en un fragment que es pot considerar el nus que desencadena el relat i que fa referència al tancament vital de Teresa: «Doncs resultava que, aquell període de silenci, en què la gent, les mirades i somriures creuats, els gestos, la desconfiança, constituïa l'única resposta al crim que algú havia comès contra vosaltres, havia estat quan tu havies fundat dintre teu un país» (*País íntim*, 333). La solitud i desemparament que senten Conxa i les seves filles en tornar del camp de presoners és també una de les causes de la constitució del «país íntim» de la mare de Rita: «[...] i em dius la burla que us van fer en tornar d'evacuades. [...] us avergonyien amb indirectes sobre els rojos» (214).

A *País íntim*, però, el tema de la guerra no s'esgota en el relat dels fets, sinó que s'amplia amb les reflexions al voltant de la necessitat del discurs de la memòria històrica. Rita és membre de la generació dels «nets de la guerra» que entra a l'edat adulta a la dècada dels noranta i té una percepció de la memòria diferent a la generació anterior. Per això la protagonista, juntament amb Conrad, es veu impel·lida a socialitzar la història de la seva família, a buscar-ne les raons i les respostes, tenint en compte, també, que el procés de degradació de la mare, Teresa, és inversament proporcional a la

135 Cal advertir que, en la revisió de *Pedra de tartera* que l'autora publica el 2015, s'hi afegeix una frase que amplia aquesta informació: «Morta la guàrdia, el camí va quedar lliure, però el mando va dir que per cada mort dels seus, faria matar tres homes dels pobles» (114), informació que s'ajusta més a l'esdeveniment real.

maduresa i a la consolidació del compromís de Rita amb la memòria col·lectiva. La imatge literària de la necessitat de rescabalar la seva mare del trauma sofert és la representació de la situació que es produeix a partir de 1990: la desaparició progressiva de testimonis vius de la guerra i dels primers anys del franquisme. D'aquí la importància, real i ficcional, de recollir els records, fixar-los i restaurar l'honor de les víctimes. Així, també a *País íntim* apareix una referència de la matança de civils en l'acte commemoratiu, al final de la novel·la, quan Conrad fa referència a les onze persones assassinades el 5 de novembre de 1938 «com a resposta als soldats nacionals morts el dia abans. El comandament havia promès que mataria deu catalans per cada un dels seus homes. No va fer executar soldats republicans sinó onze persones denunciades pels seus veïns, moguts per greuges que ara ens farien riure per la seva intranscendència» (338).

La consciència de Rita es comença a desvetllar a la universitat, quan sent parlar un company compromès políticament: «Un dia, érem un grup de primer, va fer-nos cinc cèntims de la guerra civil, de les persones assassinades i les famílies víctimes, que havien quedat pobres i mal mirades. De l'exili. Esmorzàvem i, de sobte, no em passava ni una engruna. Ens acabava d'explicar la teva història com uns fets viscuts per moltes persones» (220). De primer, el que mou Rita és la pretensió d'agradar, encara que sigui un sol cop, la mare: «[...] jo em dedicaria a la lluita en cos i ànima. Duia l'herència del teu pare i calia exposar-se per la llibertat de tots. Feia temps que desitjava oferir-t'ho» (222). Però com que Teresa no accedeix a compartir amb la filla la pena que la tenalla des de la guerra, aquesta continua la recerca de la història familiar per construir la seva pròpia identitat. Amb el temps de l'acció evoluciona també el temps històric, de manera que, després del pas per la universitat, Rita busca les raons de l'ostracisme de la mare quan han començat les reivindicacions sobre els desapareguts a la guerra. Devem situar l'acció diegètica, per tant, a principis dels 2000 (*País íntim*, 259):

Vaig parlar al Guillem d'aquell lloc, on es feia córrer que durant la guerra havien mort els onze homes dels pobles de la petita vall, que havien anat recollint d'un en un i deixant que fessin ramat dins la caixa descoberta d'un camió; abans, però, soldats de cara innocent devien dir a cada una de les dones: no patiu, ho tenen tot pagat. Feia poc havien descobert els ossos i els havien traslladat al cementiri del poble més gran, però la mare continuava portant flors allí.

Conrad, membre d'una de les famílies que donen suport al règim franquista, és qui comença a investigar els fets històrics ocorreguts a la vall, empès per la necessitat d'exorcitzar la culpabilitat de casa Melis. Ell arrossega Rita en la seva investigació i junts interroguen supervivents, testimonis directes: «Era difícil treure l'aigua clara dels fets de la guerra; només acostar l'orella als testimonis, les ferides sagnaven. [...] Creia que calia intentar restablir una mica de justícia i donar consol, reconciliar o demanar perdó» (285). A partir d'aquí, altres personatges se sumen a la iniciativa de Conrad i Rita, i l'oncle d'aquesta comença els tràmits per demanar reparació econòmica per la mort del pare, que finalment els és concedida. La història compartida amb tantes altres famílies activa la voluntat de l'oncle en un moment en què «[f]a uns mesos que es revisen fosses per tot Espanya» (335). El coneixement de les circumstàncies que es van viure durant la guerra a la vall no aporta consol als testimonis, però acaba fent que els seus fills es conformin, malgrat ser receptors d'una herència sovint marcada pels secrets, les pors i les llacunes informatives.

El relat que es transmet generacionalment és fragmentat perquè és el relat de la memòria, selectiva i parcial. A la novel·la, la protagonista apel·la sovint a aquesta fragmentarietat per justificar el seu interès pel passat de la família. La necessitat de donar completesa als records heretats respon a l'interès que té, també, per entendre l'actitud de la mare i, en conseqüència, respondre als molts interrogants sobre la seva pròpia identitat: «[...] mai m'ho havies explicat tot seguit, amb ordre [...]» (292). Per això, Rita pregunta a la seva mare: «Quan sabríem al complet la història que t'havia canviat la vida?» (333). Només el reconeixement de la pròpia història en la història dels altres, la col·lectivització de l'experiència, acaba donant sentit als records esparsos: «[...] el que tu explicaves, sempre fragmentat, com qui dona fe de la destrucció d'una casa ensenyant un tarter d'enderrocs. Ara sé que hi ha a Espanya milers de famílies amb històries semblants a la teva» (335). Amb l'acte de commemoració que impulsen Rita i Conrad, la narradora dona per tancada la seva recerca del país íntim de la mare, l'espai inaccessible d'una pena que no pot compartir. Metafòricament, aquest acte reconcilia no només la memòria de les víctimes amb els supervivents, sinó també els dos móns enfrontats que representen els individus posicionats en un i altre bàndol i, finalment, les dues dones, mare i filla. La seva reconciliació, però, només és possible després de l'assumpció de Rita que el coneixement total de l'experiència aliena és inaccessible i

després que Teresa, ja una dona molt gran, perdi la noció de la realitat i, per tant, comenci un procés inevitable d'oblit.

Com *Pedra de tartera* i, en certa manera, *País íntim*, *Mel i metzines* és també una novel·la en què la Guerra Civil estructura la vida del protagonista sense que s'hi trobi, en el text, un relat bèl·lic. Tot i així, la diferència principal entre una i les altres és el fet que el protagonista de la novel·la de 1990 és un home. De la mateixa manera que Agustí Ribera, a diferència de Conxa, té la potestat de decidir alguns fets que li canviaran la vida, com ara exercir diferents professions, treballar fora del país o tornar al poble quan ja és un home gran, el seu gènere el fa participar activament en la guerra com a soldat i, posteriorment, en l'exili massiu de republicans a França. Les referències als fets reals són articulats sempre com a context de les vivències del protagonista i mai com a part de la trama.

Ben avançada la novel·la, Agustí recorda l'ambient que es vivia al poble just a l'inici del conflicte: «Mentrestant va esclatar la guerra i tot va començar a trastocar-se. [...] La rancúnia i la por tornaven valents aquells qui abans no haurien esclafat ni una sargandilla» (*Mel i metzines*, 154).¹³⁶ El protagonista informa del seu alistament a l'exèrcit el juliol del 1937 i de la seva incorporació al front d'Aragó. Però l'activitat de soldat dura poc, perquè Agustí Ribera és ferit i traslladat a un hospital. Després d'un temps de convalescència, és enviat a casa i, potseriorment, a un destacament a Terrassa. Ràpidament acaba, amb set homes més, a Girona, on es veu a venir el final de la guerra i la derrota de l'exèrcit republicà, així que, des d'allà, els soldats preparen l'exili a França. El camí de l'exili és narrat a partir dels espais que el protagonista recorre: després de Girona, Elna, Sant Cebrià de Rosselló, Besiers i, finalment, París. A banda d'aquest relat, que ocupa fragments dels cinc primers capítols de la segona part, no hi ha més referències al conflicte en tota la novel·la, amb l'excepció de la carta que Agustí rep del seu germà, amb notícies del poble: «Deia que havien viscut dies de molta tibantor entre rojos i negres com qui diu allí mateix, fent supo-supo cada dos per tres. [...] Que allò del mossèn només havia estat un començar i que eren moltes les famílies que

136 S'escau aquí fer referència al mot «sargandilla» que, a *País íntim*, apareix relacionat amb el nom del general Sagardia, responsable del destacament franquista al Pallars. Diu Rita: «Havies dit 'sagardia'; de xica pensava que deies sangardilla [...]» (*País íntim*, 260). Les dues formes, «sangardilla» i «sargandilla» responen a varietats formals de «sargantana» en l'àmbit geogràfic de la Poble de Segur, segons el *Diccionari Català-Valencià-Balear*. A *Mel i metzines* no es fa referència al general ni als fets del pont de Pedra, ni sembla que en el fragment citat hi hagi cap relació directa amb aquest esdeveniment. Tot i així, una lectura completa de la narrativa del Pallars pot portar, com en aquest cas, a una relació de llocs comuns entre les obres.

s'havien hagut de separar per les evacuacions i altres penes més grosses» (184-185). Barbal, malgrat la seva aposta per un protagonista masculí, no inclou detalls de combats ni de les condicions del front, i els efectes d'un enfrontament tan violent arriben a oïdes del protagonista des del poble que ha abandonat, de manera que sembla més cruenta la situació allà que la que ha viscut ell com a soldat. Per això es pot resumir l'experiència bèl·lica d'Agustí en la següent reflexió del mateix protagonista: «Tornant-hi a pensar, jo recordo la guerra com l'època d'estar malalt i de fer viatges» (169). Sembla clar que l'objectiu de l'autora és situar-se a les antípodes de l'èpica de la guerra, relatar-la a través dels seus efectes en la vida dels personatges, de la mateixa manera que l'abandonament de l'alta muntanya esdevé, per a ells, també l'abandonament d'una manera de viure.

5.1.2.2. Èxode rural: noves formes de vida

De la mateixa manera que la Guerra Civil, la migració del camp a la ciutat és un procés històric literaturitzat a les obres del Cicle. També aquí la ficció és l'estratègia que l'autora escull per confeir el relat memorístic de l'abandonament i la transformació, tant de les persones que migren com dels territoris (el que abandonen i el que habiten de nou). Tot i les referències a situacions reals que l'autora ha admès en l'escriptura de l'èxode rural i malgrat que el tema sigui present a totes les obres del corpus, és *Càmfora*, l'obra en què Barbal s'allunya més de l'experiència personal i familiar i dona més pes al fet fictici, la primera gran novel·la de la migració de l'autora. El tema forma part de la vida dels protagonistes de totes les obres, però si a *Pedra de tartera*, *Mel i metzines* i *País íntim* la Guerra Civil és l'eix que estructura i ordena el relat i la trajectòria vital dels personatges, a *Càmfora* aquest eix principal és la migració i els seus efectes. La reflexió de Barbal sobre la ciutat de Barcelona en relació amb l'impuls creador de la seva escriptura situa un dels seus interessos en el procés d'abandonament dels pobles de muntanya, les seves causes i els seus efectes (Barbal, 2007: 7):

Durant el segle XX, la duresa de la vida als petits pobles pirinencs va provocar un desgranar de persones, sovint noies, que, ja als anys vint, baixaven a fer de minyones a Barcelona. Després de la crueltat de la guerra civil de 1936-1939, dels estralls consegüents de tota mena, van augmentar la misèria en aquests nuclis de població i, amb l'acceleració del procés industrial, són moltes les famílies que abandonen un patrimoni migrat de terra i de bestiar i passen senceres a augmentar

la població de les ciutats mitjanes i grans. Les forniran d'obriers de fàbrica, de manobres, de porters per a les vivendes de l'Eixample o de la part alta de la ciutat. [...] No són pas conscients de la transcendència que tindrà aquest trasllat a Barcelona, no tan sols en tant que individus sinó en relació amb els grups familiars, també, respecte a la transformació de l'economia i del paisatge dels nuclis que deixen enrere, convertits aviat en pobles deshabitats on resisteixen alguns vells i la família rica a manera de supervivents d'una forma de vida en desús. L'efecte del procés és un gran canvi social.

Tenint en compte que el compromís de la novel·la com a gènere literari és amb la versemblança, no pas amb la veritat dels fets, en les novel·les de Barbal el trasllat a la ciutat dels personatges no és provocat per la «duresa de la vida als petits pobles pirinencs», excepte, tangencialment, en el cas de *Pedra de tartera*, en què Conxa es trasllada involuntàriament a Barcelona perquè la seva jove pugui tenir accés a la medicació que a la muntanya és difícil d'aconseguir. Agustí Ribera de *Mel i metzines* fuig primer de les condicions a què l'obliga la seva condició de cabaler i, després, del tedi d'una vida que preveu àrdua i lineal. El seu darrer exili és el provocat per la guerra i la seva condició de soldat republicà. En tot cas, en cap d'aquests casos, tampoc a *País íntim* i a *Càmfora*, els apunts sobre la duresa de la vida al camp o l'augment de la misèria després de la guerra no actuen com a raons del trasllat a la ciutat. El plantejament de les novel·les, en aquest sentit, no és el de convertir en literatura uns fets que referencien directament fets reals, però sí verídics i, evidentment, versemblants. Diferentment del tema de la guerra i la seva relació amb la història familiar de l'autora, les històries migratòries de les novel·les responen al model del relat ficcional.

L'escriptura de la memòria, però, és sempre l'escriptura de l'experiència (pròpia o aliena). Per aquest motiu, malgrat la condició ficcional del tema narratiu de la migració, no es pot desestimar ni obviar que el fet literari sempre respon a models reals. En aquest cas, Barbal incorpora la narrativització de fets que coneix (Gatell, 2014: 74-75):

Per a mi, aquest viatge de la migració és viscut i el que faig és explicar una cosa de la qual tinc experiència. No només jo, també moltes persones del meu voltant viuen aquesta experiència, tot i que de manera molt diferent, perquè la meua migració, per anar a estudiar a la ciutat, és tota una altra experiència. Per exemple, molt a prop, a la pròpia família, es viu la situació de tancar una casa de pagès, amb la seva hisenda, abandonar les terres i tancar la porta... I això es viu d'una manera molt intensa i crea unes ramificacions entre les famílies també molt intenses. Això es

veu a *País íntim*, en un dinar de comunió al que assisteixen els parents de muntanya i donen voltes a la idea de marxar també cap a la ciutat.

Efectivament, a totes les novel·les i al conte «Jo em quedo» hi apareix el relat de l'abandonament del poble. Si reprenem les històries migratòries de Conxa i Agustí Ribera, comprovarem que la diferència bàsica que suposa el gènere de cadascun d'ells condiciona les seves trajectòries vitals i, per tant, també el seu moviment migratori. Però no només el gènere, sinó també el caràcter dels personatges (tan matisat, però, pel gènere). Alonso (2007: 37) assenyala la diferència bàsica entre els moviments dels dos protagonistes: mentre el camí de Conxa és un camí sempre sense tornada (de l'Ermita a Pallarès i d'aquí a Barcelona), Agustí marxa a córrer món per acabar tornant a Olp al cap dels anys, on intentarà recuperar els orígens. Així, la trajectòria de Conxa és lineal, mentre la d'Agustí és circular. És en la voluntat i la consciència de planificar aquestes trajectòries que rau la gran diferència entre l'un i l'altra: la tornada d'Agustí al poble respon només a la seva voluntat, a l'interès que té per definir la seva pròpia identitat després de tota una vida d'exiliat, d'estranger; a Conxa, la tornada al poble li és vetada i ni tan sols pot expressar-ne el desig. L'única possibilitat de retorn que té la protagonista de *Pedra de tartera* és el somni, l'inconscient: «Barcelona nit és una escapada cada dia. Comença amb un soroll llargarut d'ascensor i galopa per corriols i boscos. S'atura en qualsevol punt de la contrada i escolta les campanes. [...] i sovint els somnis són llargues converses que desperta no puc fer» (*Pedra de tartera*, 156). Al final de la vida, Conxa recorda les paraules premonitòries de tia, que molts anys abans havia pronosticat que, després d'ella, ja ningú moriria en aquella casa. Malgrat la malfiança de Conxa en relació amb aquest advertiment, poc temps després, Elvira abandona el seu dret al pubillatge, Angeleta marxa a viure amb el seu home en un altre indret i el fill, Mateu, trasllada la família a Barcelona.

També *País íntim* desenvolupa la trama sobre l'emigració i l'abandonament del poble. L'escena que assenyala l'autora en l'anterior citació és protagonitzada pels cosins que proposen al pare de Rita que els compri els seus terrenys per tal que puguin «baixar de muntanya» i instal·lar-se a la ciutat. Poc temps després, en una escena que sembla la rèplica de l'anunci que fa Mateu a Conxa a *Pedra de tartera*, l'oncle de Rita «i la Mercè, amb el Quim i la meva padrina, van tancar la porta prima i van viatjar a la ciutat deixant enrere el teu poble i, sense adonar-se'n, la meva infància» (70). És, però, un fenomen que ateny tota una comunitat, no pas una sola família (*País íntim*, 249):

Igual com la de la padrina, les altres cases s'havien anat tancant: des del cap de cada una, finestra a finestra, fins a la porta d'entrada. Ho havien fet a mesura que els cants de les fàbriques, els timbres de les porteries i dels petits negocis, les campanetes de les botigues havien atret els ramaders i agricultors de muntanya, sotmesos de temps a una supervivència aspre, i els havien capturat com els ocells amb vesc. Així s'havien enrunat jerarquies i aproximat distàncies que uns anys abans separaven famílies i persones. [...] a penes tres cases del poble estaven habitades durant tot l'any.

La referència a la citació de Barbal a l'inici d'aquest apartat és obligada: l'autora sembla incloure en el relat ficcional, punt per punt, els motius i les condicions generals de l'èxode massiu a les ciutats. No es tracta només d'un abandonament físic, d'un trasllat de l'habitatge, sinó del canvi d'unes formes de vida i la producció de records en relació amb un paradigma social que només podrà ser recuperat a través de la memòria. Simbòlicament, la imatge desoladora dels pobles abandonats pot ser un fragment en què Rita torna a casa, a Barcelona, després de visitar la mare: «Et vaig dir adéu amb alleujament [...] Vas sortir seguida d'un parell de gossos de trista figura, capcots i la cua entre cames. Supervivents de l'abandó de les famílies, que havien tancat casa per anar a la ciutat, rondaven perduts i s'alimentaven de les escasses deixalles dels habitants de cases exsangües» (270).

El canvi social que comporta el procés migratori es concreta en les noves formes de vida, d'una banda, i en la transformació del territori, de l'altra. En aquest cas, el fet real té a veure amb el creixement de les ciutats, que acullen centenars de milers d'emigrants externs i interns – molts d'ells, provinents de l'alta muntanya – circumstància que modifica no només la geografia sinó també el mapa sociològic i demogràfic del país. També la muntanya abandonada pateix un procés de transformació que no es refereix exclusivament al nombrós grup de nuclis abandonats, sinó també al gran canvi que signifiquen els nous modes d'explotació del territori. En primer lloc, cal referir-se a la construcció de la xarxa de centrals hidroelèctriques de la zona, embassaments i carreteres que es remunta al segon decenni del segle XX a l'entorn dels rius Flamisell, Noguera Pallaresa i Segre. La construcció de les explotacions i la seva posada en funcionament han estat determinants per a la transformació del territori, segons Tarraubella (2013: 143):

[...] un dels primers factors de transformació del territori que les acull, i un element cabdal que impulsà la modificació progressiva de les bases socioeconòmiques que fins aquell moment havien estat les habituals i tradicionals. [...] De manera especial a les comarques del Pallars i de l'Alta Ribagorça [...] la indústria hidroelèctrica ha estat un dels factors fonamentals que ha impulsat les transformacions modernes al llarg del segle XX.

Tot i que aquest fet no és literaturitzat a les obres pallareses de Barbal, sí que apareix a altres novel·les com *El segle de la llum* de Pep Coll, *Contracorrent* de Jordi Font-Agustí o bé *Gent del sud* de Concepció G. Maluquer. Els personatges barbalians no treballen a cap hidroelèctrica ni semblen beneficiar-se dels avantatges que representen per a la zona les conseqüències de la instal·lació de les noves empreses: l'abastament d'aigua potable, la millora de les comunicacions, la creació de llocs de treball estables, la bonificació en els preus de l'electricitat o la transformació de terres de secà en terres de regadiu. De la mateixa manera, no sembla tampoc que els afectin els desavantatges que aquesta transformació comporta com la desaparició de poblacions submergides sota les aigües o l'expropiació de terres afectades.¹³⁷ Tampoc no s'hi troba, a les novel·les, la modificació de les formes de vida tradicionals que imposa el nou model industrial, econòmic i d'explotació de la zona.

El que tant Teresa de *País íntim* com Agustí de *Mel i metzines* aprofiten és el naixement d'un nou sector econòmic en el territori vinculat a aquest impuls industrial: el turisme vinculat al negoci de la neu. Aquesta nova activitat aprofita les millores de les comunicacions que s'havien realitzat per arribar a les instal·lacions hidroelèctriques i la infraestructura hotelera destinada als comandaments i tècnics de les empreses que, per la mateixa raó de l'ocupació dels llocs de treball, s'havia hagut de construir. Aquesta circumstància fa possible el descobriment i posterior promoció del territori pallarès i de muntanya com a destinació turística. Una i altra novel·les donen compte del canvi d'ús de la muntanya amb el pas del temps. Així, Agustí Ribera compra la casa de la seva infantesa seduït per l'èxit de les pistes d'esquí i la possibilitat de dedicar-se al turisme rural. De la mateixa manera, la mare de Rita acaba llogant dues cambres de casa Obrador per als esquiadors que pugen a la vall. El canvi també és reconeixible en el personatge de Teresa, no només per la seva nova ocupació sinó per l'adaptació necessària als nous temps: «Fins i tot tu vas aprendre aquests noms forasters, ràfting,

¹³⁷ Per a un treball acurat sobre els aprofitaments hidroelèctrics pirinencs, vegeu l'obra citada de Xavier Tarraubella (2013).

pònting...» (*Pais íntim*, 309). Es podria considerar la trama de «1935: excursió als estanys» com un antecedent d'aquests plantejaments narratius, en el sentit que el conte relata l'excursió d'uns senyors de Barcelona a la muntanya i explicita l'èxtasi romàntic amb què assisteixen a l'espectacle de la natura.

Les formes de vida, tant diferents a la ciutat, comporten també un determinat efecte en les persones que hi viuen i que són percebudes pels habitants de la muntanya. A *Pais íntim* s'hi troba una gradació relativa als tres espais que hi conflueixen: el poble on viu Rita (suposem que un municipi mitjà, a mig camí entre els nuclis rurals i la ciutat), el poble de l'àvia i la mare, paradigma de l'espai natural, i la ciutat, Barcelona. Aquesta circumstància representa una dificultat en la construcció de la identitat de la protagonista que s'adona que «al teu poble, sóc diferent de les nenes de la meva edat» (38) i, més tard, és conscient de les diferències que marca en les persones el lloc on viuen: «[...] la cosina fa tant de goig i perquè se li nota que viu a la ciutat» (50). És la mateixa circumstància que fa que Teresa rebutgi les formes urbanes: «La va voler de Barcelona, ara fes-li un nus a la cua, que la vagi a buscar el cap de cony!» (85). La migració de Rita a Barcelona per estudiar li provoca una sensació de desarrelament i la certesa que la ciutat representa un espai massa gran i massa allunyat d'allò que coneix perquè s'hi trobi bé. Un cop instal·lada a Barcelona, Rita pensa en l'espai que enyora i descobreix que «la primavera a la ciutat esclata en una llum molt clara, però quan m'acosto al carrer Porvenir l'ombra sembla acollir-me i m'enyoro» (149). A la novel·la, com passa a *Carrer Bolívia*, s'hi relata també una migració inversa, en aquest cas la de la senyora Montserrat, que ha de deixar el seu barri de Sants i «aquella llibertat agredolça de la ciutat gran» (27) quan es casa amb el cosí Felip. Anys més tard, quan la parella es separi, la senyora Montserrat tornarà a Barcelona, on serà possible una nova vida de dona voluntàriament sola.

De la seva banda, *Càmfora* concentra, a partir de diverses trames, molts dels elements que s'han intuït i desenvolupat amb més o menys profunditat a la resta d'obres en relació amb l'emigració. En un exercici de construcció narrativa més complex que el de les novel·les anteriors, Barbal aconsegueix fer un retrat del procés de migració dels personatges sense que, en cap moment, aquest trasllat sigui considerat el nucli temàtic de la història. Contràriament, l'èxode que emprèn la família Raurill sembla l'excusa per poder informar sobre les relacions entre els diversos membres i el que, en una primera lectura, es podria considerar la trama principal de la novel·la: la narració d'una intriga.

Una lectura més atenta, però, permet assenyalar la gran quantitat de referències als processos de migració, la contraposició entre els espais rural i urbà, les diferents formes de vida pròpies de cadascun dels espais i, a més profunditat interpretativa, el relat dominant de la violència i el desarrelament en una societat estructurada sobre els fonaments del patriarcat.

L'anàlisi sobre aquest procés migratori està estretament lligat a les condicions de gènere perquè, més enllà dels motius del mateix, les conseqüències són diferents en els homes i en les dones. Certament, la majoria de les persones abandonen la muntanya a la recerca de millores de vida que, necessàriament, es basen en unes millores en l'àmbit del treball. Aquest canvi és el més substancial, ja que l'economia bàsicament de subsistència que dominava les zones agrícoles i muntanyoses es canvia, a la ciutat, per la professionalització, l'aprenentatge d'un ofici i la percepció d'un sou a canvi de la feina. En el cas de *Càmfora*, aquest aspecte és fonamental en l'actitud que prenen els personatges un cop a la ciutat, com ho és el xoc que les normes urbanes i de la modernitat els provoquen. No serà el mateix, però, per a Palmira que per a Leandre o Maurici. En són exemples l'estranyesa que provoca a Leandre Raurill els afers quotidians dels barcelonins, la sensació que sempre estan acomplint una funció, que tenen un temps limitat per a cada cosa; l'angoixa que provoca a Maurici Raurill no poder controlar el pas del temps a partir de l'observació del cel; la diferent divisió de les hores de feina que, a la ciutat, comencen i s'acaben cada dia; la substitució del soroll habitual dels animals per la visió dels gossos lligats (imatge que destaca també la Conxa de *Pedra de tartera* en les seves reflexions sobre Barcelona); el canvi que han de fer en la manera de vestir (per exemple, en l'ús de les sabates); però també els canvis que provoca la ciutat en les relacions familiars i en les expectatives de cadascun d'ells. El que és diferent és l'afectació d'aquestes novetats en els diferents personatges, fet que pot analitzar-se a través del procés d'arrelament o desarrelament dels mateixos.

5.1.2.2.1. Arrelament i desarrelament en el procés migratori

A *Càmfora*, des de l'inici de la novel·la queden clares les posicions de tots tres protagonistes respecte el trasllat a la ciutat: mentre Leandre es planteja el trasllat com una solució transitòria amb l'avantatge que ell decidirà, en qualsevol cas, el temps de

permanència a Barcelona, Maurici «passa d'una esperança molt curta a un espant de mort, veu com una salvació el retorn al poble» (*Càmfora*, 20) i la Palmira «no ho sap, però per dins sent que la porfídia dona força i que, havent fet el pas de marxar, no han de tornar a viure a Torrent» (20). Aquest punt de partida dels personatges representa l'inici de la seva aventura urbana, però no s'origina aleshores, sinó que prové de la seva situació anterior, de l'espai que ocupaven en l'organització social i familiar quan vivien a Torrent. Leandre Raurill, el patriarca, necessita fugir del poble, justament, perquè una baralla pública amb el gendre ha desestabilitzat la seva autoritat i prestigi social. Només ell pot decidir, com així fa, que la meitat de la família es traslladi ràpidament a Barcelona per amagar l'ofensa i, de passada, alguns altres secrets de la família. Maurici, el fill, un personatge pusil·lànim vençut per l'autoritat del pare «se sent confós i el seu neguit augmenta» (12) davant el viatge imminent i dona mostra de la seva feblesa de caràcter, que serà tan definitòria en la manera que té de viure l'exili. Palmira, en canvi, no es qüestiona l'ordre i «[n]omés escolta l'instint que li recorda que sempre han fet el que ell ha dit» (13). Tot seguit, però, Palmira s'adona que la ciutat podrà proporcionar-li noves oportunitats.

A la ciutat, els personatges masculins intenten mantenir les formes de vida i les relacions a què estan acostumats segons les normes de la societat muntanyenca, però fora del lloc i del temps on eren pròpies. Com que el trasllat de Leandre respon a una fugida, no es planteja cap canvi en les seves formes de vida en arribar a la ciutat, així que continua amb els seus hàbits de sempre. Però la ciutat no li proporciona l'escenari idoni per a restablir el rol que al poble tenia assignat. Inexplicablement per a Leandre, ningú s'atura a escoltar les seves històries i mica en mica s'adona que, a Barcelona, no pot mantenir ni l'autoritat ni el respecte de ningú. Maurici, de la seva part, se sent immediatament desassossegat i estrany en aquell nou món que no comprèn ni desitja, com si fos la conseqüència lògica d'una decisió que han pres per ell: «Des que han obert, el Maurici sent un esvaïment com si es trobés a un pas de la fondalada [...] Ell es troba sol en l'angúnia i no entén la tranquil·litat de la dona i molt menys la parsimònia del pare [...]» (19-20). Res del que la ciutat li proporciona és suficient per a Maurici: troba el pis petit en comparació amb la casa de Torrent, enyora la llum del dia, no se sent còmode ni segur despatxant a la botiga, li sembla que no coneixerà mai ningú. De seguida s'adona que tampoc a Barcelona podrà imposar-se a l'autoritat paterna i que la vida a la ciutat li ha pres definitivament la possibilitat d'exercir d'hereu. Maurici

s'interroga sobre la seva pròpia identitat en una reflexió que suposa el parany de l'alienació en què ha caigut: «Si no fos per aquella basca que, alguns instants, se li cargola a la panxa [...] Perquè, a Barcelona, qui és ell? [...] Ningú no sap res d'ell [...] Al que no pot fer-se és a no ser ningú [...]» (31). Tot i que les situacions són ben diverses, també és aquesta la pregunta que es fa Agustí Ribera quan torna a Olp, ja a la vellesa. Un i altre personatges basen el seu sentiment de desarrelament en l'enyor. Així, Agustí de *Mel i metzines* enyora el poble des de París, però, tot i així, assegura: «Quan sóc a Olp, on vaig néixer, o a Rialp, sento recança de l'anonimat que tinc als carrers de París, dels seus sorolls diversos, de la meua cuina. A Olp sóc el francès i a París no sóc d'enlloc o d'aquí mateix» (*Mel i metzines*, 233). L'anonimat propi dels grans nuclis urbans invalida Maurici per relacionar-se i, així, encara la seva vida a Barcelona segur que, a banda de perdre la seva identitat, tampoc mai podrà conèixer ningú.

No és només la qüestió de la identitat el que trasbalsa Maurici, sinó també la perplexitat davant l'actitud de Palmira, que el fa sentir insegur fins que, de mica en mica, es tanca en un món solitari compost només per les peces de fusta que talla a la taula del menjador, com a símbol d'allò que enyora, d'allò que l'uneix a la terra, l'únic refugi on se sent segur. Aquesta activitat infantilitza Maurici que, com a contrapartida a la valentia de Palmira, apareix com un naufrag incapaç de conduir la seva pròpia vida, incapaç d'enfrontar-se al món. El distanciament amb la dona és cada vegada més insalvable i Maurici s'empeteix davant l'empenta de Palmira: mentre ella treballa i es cuida de la casa, de la granja i del seu embaràs, Maurici té por, «es veu voltat d'aigua, tremola i comença a preguntar-se per què no se'n tornen al poble» (*Càmfora*, 33). Des del començament, l'actitud de Palmira el sorprèn i desassossega. Observa perplex com Palmira es va fent a les estretors del pis i a les noves convencions socials imposades per la ciutat, exhibint un instint i una fortalesa que no sap a què atribuir. A banda de les consideracions sobre la seva actitud davant el canvi d'entorn, Maurici i Palmira pateixen una evolució creuada: mentre Palmira assoleix la seva independència a la ciutat, en un moviment metafòric ascendent que la du de la subordinació als homes de la família fins a la plenitud individual, Maurici es precipita a l'anul·lació de la pròpia personalitat, a la desaparició com a individu, en un camí de davallada moral imparabile: des de l'autoritat que li conferia el sistema patriarcal com a mascle i hereu fins a la ignomínia i la mort.

Malgrat els intents de Palmira per construir una vida nova per a tots, doncs, Leandre abandona aviat el somni de fer fortuna a la ciutat, acuitat per la necessitat de tornar a

l'espai que li permet significar-se socialment; Maurici cau en la més profunda desesperació i anihilació a causa de la invisibilitat a què es veu sotmès; Palmira, al seu torn, inicia un procés d'afirmació interna que la du a treballar, a emancipar-se econòmicament i a deslliurar-se de les normes de subordinació a què l'obligava l'estructura patriarcal. Barcelona li obre tot un nou horitzó d'expectatives, amb un repte vital que va més enllà de la missió tradicional de la dona pirinenca, consagrada secularment a la família i a les tasques rurals: la professionalització i l'autorealització personal. El poder de Palmira és la possibilitat que té de fer-se seu aquest espai nou, d'adaptar-lo i adaptar-s'hi. Per a Palmira Barcelona és l'inici de tot, la possibilitat de deixar enrere una manera de viure d'una brutalitat que ella no vol per a si mateixa ni per a la seva filla. L'arribada a la ciutat li proporciona l'oportunitat de pensar en una nova vida. El reconeixement d'aquesta possibilitat és gradual i no respon en cap moment, fins al final, a una voluntat explícita de la protagonista. Però és ella qui s'ha d'encarar al naufragi del seu marit, al despotisme del seu sogre i a les tensions familiars. Palmira no és conscient de la fortalesa de la seva voluntat i determinació, però el canvi de paisatge i l'allunyament de l'àmbit rural li ofereixen un nou marc per a una nova vida que ella tampoc no té massa intenció de canviar, sinó que pretén, simplement, exclusivament seva. El seu procés migratori és també un procés de creixement personal que la fa evolucionar com a subjecte: de ser «només» la dona d'un hereu desacreditat, sense veu ni mecanismes per a la reflexió interna, aconsegueix convertir-se en una dona que decideix sobre la seva vida enfrontant-se als cànons d'obediència i sotmetiment.

El viatge a Barcelona, la pèrdua de la referència del món rural i familiar conegut, facilita aquest procés de creixement a Palmira qui, després d'un període de desconcert i marginació, accedeix a un nou ordre social i aconsegueix crear un espai propi que li ha de permetre l'emancipació emocional i econòmica del sogre i del marit. L'emancipació econòmica sorgeix de la relació amb la senyora Roser, mestressa de la merceria que dona feina a Palmira i de Dora, la seva veïna. La xarxa de relacions s'estableix entre les dones i és aquesta xarxa que dona seguretat a la protagonista. Així, al final és ella qui manté l'economia familiar i, amb el temps, comprèn que a la ciutat el reconeixement social està basat en el treball i no en l'herència o en la consanguinitat, com al poble, i que només en aquesta situació pot tenir una oportunitat de progrés i llibertat. És aquest reconeixement social basat en el propi treball, juntament amb les condicions que

disposa l'anonimat, que impedeixen l'arrelament dels personatges masculins i, per contra, faciliten l'arrelament de Palmira a la ciutat.

A través del relat de l'arrelament i el desarrelament, s'arriben a conèixer els grans secrets de la família Raurill: l'origen incestuós de Maurici; els abusos i violacions que Leandre exerceix sobre diverses dones al llarg de la vida; l'amor que sorgeix entre Palmira i Josep, a Barcelona; l'encaterinament de Leandre amb una prostituta francesa, un cop tornat al poble, i la dilapidació dels seus béns jugant a cartes; la voluntat de bona part d'aquests personatges d'acabar amb la vida del patriarca i l'incendi provocat a la casa familiar dels Raurill. És, per tant, una novel·la que té un rerefons de «tragèdia rural», en paraules d'Anne Charlon (2006: 158), ja que s'hi exhibeix «la brutalitat d'una societat endarrerida [...], la violència exercida al món rural sobre els més febles». A través d'aquesta tragèdia el lector assisteix a l'ensorrament d'un sistema d'organització familiar tancat, allunyat de la modernitat i de l'obertura que signifiquen els anys seixanta pel que fa a la relaxació – presumpta – de la dictadura franquista, del cosmopolitisme de Barcelona, de l'accés a l'educació, als serveis públics, a l'assoliment d'un futur millor pels fills.

El tractament de la migració a través dels processos d'arrelament i desarrelament en les obres del corpus s'ha de complementar, necessàriament, amb l'estudi de la construcció de la subjectivitat femenina en una societat patriarcal i, consegüentment, el de la violència contra les dones. Aquesta violència sistèmica que ordena les relacions de dependència entre els individus en el patriarcat pren diverses formes, entre les quals, la violència simbòlica. També des d'aquesta perspectiva es pot analitzar l'efecte que la migració té en les relacions socials i familiars que s'estableixen en les novel·les i els contes, bàsicament, pel canvi de paradigma social que aquesta migració suposa.

5.1.2.2.2. Violència en la construcció de la subjectivitat femenina

A les novel·les del *Cicle del Pallars* Barbal hi parla, sobretot, de les dones, i ho fa amb una consciència clara que a través de la literatura pot analitzar les implicacions que, en tot acte humà, hi suma la condició del gènere com a constructe social. L'enfocament entorn a la problemàtica de la memòria pot enriquir-se a través de la reflexió teòrica que aporten els estudis de gènere, entre d'altres coses perquè conceptes com «patriarcat» i

«gènere» funcionen com a eines d'anàlisi en tant que són categories explicatives i analítiques que tenen influència en el marc teòric i metodològic del corpus literari, i resulten adequats per abordar les relacions entre memòria i identitat. No pot ser d'altra manera que la paraula atorgada a les veus invisibilitzades pel discurs hegemònic, les veus subalternes de què parla Spivak (1998), enriqueixin el coneixement sobre el fet – i aquest fet no ha de ser necessàriament un fet concret, historiogràficament enunciat, sinó que pot referir-se al fet mateix de la rememoració – i contribueixin a donar nous sentits al què Maurice Halbwachs anomena «repeticions de la memòria». Si tenim en compte, com estipula Paloma Aguilar Fernández (1996: 33), les concepcions que consideren la memòria com una construcció del passat produïda dins els marcs del present – en realitat, una invenció nostra, en paraules de Lowenthal (Olaziregi: 2009, 1037) – haurem d'admetre les limitacions que imposa el sistema d'organització patriarcal que, en determinar diferents espais per allò masculí i allò femení de manera completament jerarquitzada, condiciona els relats enunciat sobre el passat i, per tant, la recuperació de la memòria. Així, cal revertir l'ordre establert per tal que les dones es converteixin en subjectes literaris i, per tant, en subjectes enunciatius de la memòria i la identitat individual i col·lectiva.

Maria Barbal construeix la memòria del Pallars amb el relat dels subjectes submissos i silenciats, les dones, que, pel fet de ser-ho, havien quedat al marge dels discursos hegemònics sobre la guerra i la repressió. Excepte a *Mel i metzines*, tots els personatges protagonistes de les obres del Cicle del Pallars són dones, però la perspectiva del gènere com a instrument d'anàlisi literària permet constatar les diferències entre el discurs biogràfic de les dones protagonistes i el d'Agustí Ribera. Uns i altres comparteixen l'experiència del desplaçament, migració o exili, i el de la tensió entre l'àmbit rural i l'urbà, tot i que el gènere en determinarà l'impacte. En aquest sentit, diu Barbal (2007: 8):

Sense saber-ho, per qüestions sentimentals, m'interessava analitzar el seu viatge, l'assumpció del canvi de paisatge, la seva transformació interior, el naixement de la nostàlgia d'un món (o d'un temps) perdut, els matisos que separen els individus dins d'un nucli consanguini i sotmès al mateix desterrament, la crisi dels seus valors ancestrals. Sobretot, el paper de les dones, la seva evolució. [...] La pèrdua de referents, el canvi de feina, de costums, el debilitament en la jerarquia familiar (patriarcal), transforma el personatge, però no pas de forma idèntica. El sexe,

l'edat, el caràcter, la preparació, són característiques que poden canviar el signe del resultat.

Així, la producció barbaliana del Pallars basteix un relat sobre les dones com a subjectes triplement victimitzats per la seva condició de dones, caigudes al bàndol dels perdedors de la guerra i membres de societats rurals – empobrides, tancades i patriarcals. I ho fa amb la voluntat de reconstruir i ordenar la pròpia experiència, la de les dones, ja «rehabilitades com a agents i no només com a pacients en la història» (Birulés: 2014, 88).

El fet que, excepte a *Mel i metzines*, el protagonisme de les novel·les sigui femení legitima l'interès sobre la construcció de la subjectivitat femenina en l'opus barbaliana del Pallars. Tant l'ancoratge al món rural en què es donen les circumstàncies socials pròpies de les comunitats patriarcals, com l'abandonament d'aquest món conegut conformen el context vital d'unes dones que, bé en el trànsit d'un espai a l'altre, bé en la seva confinació al poble, adquireixen una certa autoconsciència. Hi ha diversos aspectes que contribueixen a aquesta construcció subjectiva de la pròpia identitat, entre els quals, i d'una manera molt manifesta, tots aquells relacionats amb l'ordre establert pel patriarcat i la violència exercida envers les dones. Tant l'estructura com el plantejament narratiu de les novel·les determinen la concurrència d'aquests elements. També la caracterització dels personatges femenins propicia un relat més o menys explícit de la condició de les dones en la diegesi.

El sistema de relacions basat en la desigualtat no només sotmet les dones a l'autoritat masculina, sinó que les impossibilita per prendre les seves pròpies decisions. El patriarcat que ordena i configura l'ordre familiar i social de les comunitats en què s'inscriuen les novel·les projecta una imatge de les dones segons un sistema que es basa en les relacions de poder, i intervé en la construcció d'un estereotip femení amb la concurrència de la institució catòlica, que també propugna un model femení de resignació, sacrifici i humilitat, com hem vist en parlar de l'inici de *Pedra de tartera*. Segons Bourdieu (Corcuff: 1998, 32-35), no es tracta d'una forma determinada de dominació, sinó de capitalitzacions i dominacions, és a dir, de relacions asimètriques entre els individus i també entre els grups socials, dominacions que de vegades creuen diferents camps, com és la dominació masculina de les dones. Bourdieu especifica que aquesta dominació no es dona en un sol àmbit de la vida, sinó en tots: l'econòmic, el social, el cultural, el de la representativitat, la visibilització, la presa de decisions, etc.

És el que anomena «camp de poder», l'espai on s'enfronten els dominants de diferents camps. Fins ben entrat el segle XX, aquest «camp de poder» serà el reducte privat on queden relegades les dones, destinades a tenir fills i a ocupar-se de la cura de la família i de la llar i, en l'àmbit rural, també de bona part de les tasques del camp. És el mateix concepte de les «configuracions» de Norbert Elias (Béjar: 1991): les formes específiques d'interdependències que lliguen els individus uns als altres en un àmbit de desigualtat i dominació, mai en un sistema de dependències recíproques.

Aquesta interpretació es desprèn, a *Càmfora*, de les accions dels personatges quan són a Torrent i també de l'alteració que, en aquestes relacions, suposa l'emigració a Barcelona. A la societat rural, les dones són les que s'ocupen de les tasques de la llar i de la cura de la família i del bestiar, però els qui sustenten l'autoritat són els homes. Malgrat que l'estructura patriarcal de la família és també present a la ciutat, l'aïllament del món rural, les dificultats en la comunicació i la manca d'oportunitats empitjora la situació de les dones de l'alta muntanya en comparació amb les dones de la ciutat. També és així a *Pedra de tartera* (17) quan Conxa parla de la seva mare:

Quan ens llevàvem ja feia una estonada que treballava o bé havia marxat als prats amb pare i el Josep. Quan pujàvem a dormir encara aprofitava per apariar la berena de l'endemà o per endreçar coses; algun camí, acostumada a ser l'última, encara passava el rosari.

Conxa té consciència clara d'aquesta diferència en la construcció social del sexe: «Però els homes en una casa de pagès no solen rebre la part més dolenta i, mentre pare ens embadalia amb les seves històries, mare encara sargia a llum del fogueral uns quants mitjons [...]» (18). A banda de la distribució sexual de les tasques familiars, hi ha també una qüestió de reconeixement social, el que es troba Conxa quan està embarassada per segona vegada i, després d'haver tingut una nena, tothom desitja que aquest cop sigui un nen. La figura de l'hereu, tan vinculada a un altre dels aspectes de construcció social com és la transmissió del patrimoni, sembla ser per a la comunitat la garantia del bon funcionament de la casa en el seu sentit extens. Però Conxa no n'està segura, perquè la seva experiència li diu que són les dones les qui sustenten les famílies, tot i el pes de la concepció tradicional de l'autoritat masculina: «La dona tenia els fills, els criava, segava, s'ocupava de la cort, del galliner, dels conills. Feia la feina de casa i tantes altres: l'hort, les conserves, els embotits... ¿Què feia l'home? Passar al davant de les coses de fora» (61). Durant el seu tercer embaràs, la pressió social torna a reclamar-li un

fill mascle i, malgrat que Conxa no està molt segura de les raons, després de dues nenes ella també desitja un nen. Quan s'interroga ella mateixa sobre aquest desig, formula un pensament doble que s'adiu amb els estereotips de gènere que formen part de la seva visió del món. D'una banda, l'estereotip que atorga a la masculinitat el valor, la força i el deure de protecció sobre el «gènere feble»: «No sé per què pensava així. Tal vegada, per portegir-nos en el futur [...]» (90); de l'altra, i en sentit contrari, expressa un pensament que justament trenca l'estereotip de l'abnegació de les dones davant la voluntat masculina: «[tal vegada] perquè no s'avingués més que al seu voler; perquè no digués ja m'està bé quan està malament; que no veiés blanc quan fos emmascarat» (91).

El pes de la tradició esclafa les expectatives de les dones i les manté en un espai de subordinació. En el cas de *Pedra de tartera* i *País íntim*, és el pas a la següent generació que provocarà un canvi estructural important en la societat rural, la generació de les filles de Conxa, la gran de les quals decideix abandonar el pubillatge i les seves implicacions per deslliurar-se de la vida de pagès, tot i el pronòstic terrible de la tia de Conxa que li augura un futur incert i ple de desventures. El trencament de la tradició és també l'abolició d'accions que representen dominacions sobre les dones en diversos camps. S'acaben, per tant, les «visites» o les «vistes» a mercat per ensenyar les filles i cedir-les en prometatge, els casaments acordats entre famílies, la transmissió del patrimoni per línia masculina, la cessió de les filles per anar a servir. Així mateix, la narradora de *País íntim* manifesta l'evolució d'aquest rebuig a les antigues formes de mercadeig amb les dones propi de l'època en què viu: «Aquest any havia pensat que no ballaria, no em sembla bé ser escollida per un noi com una mercaderia entre altres. Ho vam parlar amb les companyes d'institut» (*País íntim*, 195). El canvi social és evident: des de l'intercanvi que significa el matrimoni de conveniència fins a la presa de decisions pròpies – de Conxa a Rita – el canvi més significatiu és el rebuig de la vida a pagès i el coneixement del fet que comporta el trasllat a la ciutat, de manera principal, l'accés a l'educació. Si a *Pedra de tartera* la tia de Conxa pronostica tota mena de desgràcies en l'abandonament del món conegut, a *País íntim* la narradora reprèn la història de la renúncia al pubillatge de Teresa-Elvira: «El teu triomf: fer falses les prediccions d'alguns. [...] que et veurien tornar al poble morta de gana ja que triaves casar-te amb un home sense terres ni bestiar, ja que renunciaves al pubillatge» (*País íntim*, 70).

El relat retrospectiu de Rita li permet reflexionar sobre el tractament social del gènere en dos contextos diferents: d'una banda, el de la seva infantesa que és, també, el que se situa en l'àmbit rural; de l'altra, el del seu present a la ciutat. El procés migratori de Rita – que conté els canvis relatius als modes de vida i, molt principalment, el de l'accés a l'educació superior – coincideix amb el seu procés maduratiu, l'alliberament que li proporciona l'anonimat, l'allunyament de la pressió familiar i la presa de l'autoconsciència. La subjectivitat de Rita es construeix a partir de les consideracions que ella mateixa pot fer sobre aquest procés i els canvis que propicia en la seva percepció del món. Així, el desig que té de petita de ser un nen per gaudir de l'espai exterior i de la possibilitat de tenir opcions de joc, per exemple, comporta que sovint sigui castigada. Ambdues condicions, ser nena i ser petita, suposen per a Rita un greuge que li fa dir: «No sé si enyoro més ser nen o fer-me gran» (18). Els missatges directes i indirectes que rep durant la infantesa i primera adolescència pretenen la seva abnegació davant una estructura social que determina clarament quin ha de ser el seu paper de dona.

La decisió de trencar amb el destí que li estava reservat, mentre estudia a la universitat, propicia la recuperació del record d'aquests missatges que acaben configurant, juntament amb altres aspectes com l'actitud de les dones referents de la família, la memòria de la seva vida. Aquesta memòria, la recuperació de la qual és possible només gràcies al procés de recordació de la vida de la seva mare i de la seva àvia, s'erigeix en la memòria d'una època i d'unes formes de vida pròpies d'un espai que ha desaparegut. Així, Rita rep de la mare sermons sobre la inutilitat de les dones que no es casen ni tenen fills; o bé expressions d'alegria en saber que, a banda d'estudiar, a l'escola també ensenyen Rita a planxar i a cosir, activitats que són regraciades amb l'entusiasme de Teresa: «No hi ha res més bonic per a una dona!» (79). El repartiment de les tasques de la llar només es dona entre les dones: «[...] m'has endossat l'exclusiva d'anar a comprar, de parar taula i de treure 'lo pols', de fer cara de pa de ral» (66). Anys més tard, l'àvia reforça les atribucions que marquen els rols de gènere: «[el pare] Diu que va a parar taula i ella em mira amb cara d'urgència. Sé que prefereix que sigui jo qui ho faci» (108). Contràriament, quan va a viure a Barcelona amb la cosina Veva, el missatge és justament el contrari: «[...] la feina es fa entre tots: homes, dones i nens» (120). No és fins que són grans que Rita veu el seu germà, per primera vegada, fent-se el dinar. La responsabilitat, segons Rita, és de la mare: «[...] tu no li has permès fer-ho mai abans»

(225) perquè sempre ha considerat que els nens són inútils. La filla retreu a la mare que justament aquesta sigui la seva voluntat, que el germà sigui sempre inútil perquè «[D]el meu germà no n'esperes res. Com ha de ser. Aviat serà un home» (66). Però les previsions de Teresa respecte la filla (que representa una benedicció per a una mare), sobre el fet de mantenir la responsabilitat de la cura de la família, es veuen desbaratades pel trasllat de Rita a la ciutat i, també, per la seva actitud rebel.

En la culminació del seu procés de presa de l'autoconsciència i d'autorització, Rita es divorcia d'un home que no estima i viu experiències pròpies de l'obertura democràtica que suposa la Transició i la revolució sexual dels anys setanta, de manera que les premisses en què la mare basa l'honorabilitat d'una dona (com el fet que aquesta mai pot abandonar el seu marit ni casa seva, sota cap circumstància) són bandejades en el clímax de la tensió entre una i l'altra. El retorn al poble per vacances propicia la manifestació del canvi que provoca la vida a la ciutat i el progressiu allunyament d'unes formes de subordinació de les dones que es mantenen en els nuclis rurals. Quan Regina, l'amiga de Rita, li recorda que si el seu xicot no surt per la revetlla, tampoc ella ha de fer-ho, és justament el pare qui li recrimina aquesta actitud de submissió i la commina a desvincular-se de la voluntat del Serni. Amb aquest advertiment, el pare parla a Rita «com sol fer-ho al meu germà» (159), de manera que li atorga la condició de subjecte que no pot tenir si se la considera, simplement, una dona.

La manera com Rita veu Regina després d'una primera estada a Barcelona recorda la nova mirada amb què la Palmira de *Càmfora* observa la seva cunyada quan torna a Torrent per la Festa Major. Justament, l'anàlisi dels personatges femenins de la tercera novel·la del Cicle planteja l'oposició entre els dos mons contraposats que es descriuen a l'obra. D'una banda, l'àmbit rural és el que permet estructurar un món atàvic, altament androcèntric en què la dona és objectualitzada. D'altra banda, l'àmbit urbà delimita un món on és possible l'emancipació social i personal, on tothom es regeix per les normes de la urbanitat que porten implícits l'anonimat i la individualització, i que possibiliten la independència econòmica i, per tant, també el poder de decisió. Aquí és on apareixen espais de llibertat per a les dones que, a la muntanya, viuen sense poder ni autonomia. Un cop a Barcelona, Leandre i Maurici pretenen traslladar-hi les formes de vida del poble, i per això Palmira és qui continua ocupant-se tant del benestar de la família dins de casa com de la feina a la botiga. Més que la cura, la seva funció és la de servir els homes de la casa fent passar per davant el benestar d'aquests a l'atenció per si mateixa.

L'escena de Palmira servint el menjar al sogre i preparant-li el llit sense poder menjar ella es repeteix tant a Torrent com a Barcelona. Però la ciutat ajuda Palmira a deixar enrere un món que ja no sent propi, una manera de viure i de callar, mentre s'enfronta a l'autoritat masculina i aprèn a prendre les seves pròpies decisions a través de l'allunyament de la família i del context social del seu passat. Ho aconsegueix en deslligar-se de la família i en no doblegar-se ni a la voluntat del sogre, ni a la del marit, ni a la del nou amor que coneix amb Josep. Aquesta actitud sorprèn i desequilibra Maurici, que constantment compara les actituds reprovables de Palmira amb les de la seva mare: «Aquella dona ja no el protegia, ja no s'assemblava a la mare» (*Càmfora*, 141). Perquè Madrona, la mare-àvia de Maurici, encarna el prototipus d'esposa sotmesa no només a l'autoritat sinó també a la violència del marit, segons els esquemes de construcció social tradicionals. Però Palmira és castigada per l'atreviment de capgirar l'ordre familiar establert amb una actitud permanent de desànim, desinterès i abstinència sexual per part del marit.

També en aquest cas es pot considerar que existeix una gradació entre l'afirmació de la subjectivitat femenina en relació amb la independència de les protagonistes de les novel·les que es correspon, entre d'altres, a l'època en què viuen i, en el cas de la protagonista de *Pedra de tartera*, també a la seva condició de víctima directa de la guerra. Conxa pateix un procés de desfiliació, desubicació i renúncia a la pròpia identitat que només aconsegueix establir quan Jaume dona per bo el seu nom, en un gest simbòlic d'atorgament d'una identitat que ella no ha pogut construir: «A mi el Jaume m'havia ascendit a la categoria de persona i jo barrejava agraïment i estimació» (*Pedra de tartera*, 63). La importància d'aquesta presa de consciència de la pròpia existència resideix en l'ús del verb «ascendir», que denota que la categoria «persona» es troba en un estrat superior al de «dona» en l'ordre social. Aquesta idea concorda perfectament amb una altra expressió de la protagonista, segons la qual Jaume havia entès de seguida «la meua incapacitat per a sentir-me lliure» (55). De la seva banda, el viatge a Barcelona, la pèrdua de la referència familiar, facilita un procés de creixement a la Palmira de *Càmfora* qui, després d'un període de desconcert i marginació, accedeix a un nou ordre social i aconsegueix crear un espai propi que li ha de permetre l'emancipació emocional i econòmica del sogre i del marit. Aquesta circumstància és bàsica: l'accés al treball remunerat li permetrà una independència econòmica però també el reconeixement social, dues circumstàncies que condicionen la seva situació dins

l'estructura familiar i que canvien substancialment les dinàmiques ancestrals de divisió de rols de gènere. La Rita de *País íntim*, contràriament, no només accedeix a aquest nou ordre social urbà en una època més primerenca de la seva vida, sinó que les circumstàncies del context social – espacial i temporal – li permeten participar en el procés de conquesta d'un nou paradigma que, ja en la maduresa, culmina amb la reclamació de la restitució de la memòria col·lectiva, d'una banda, i amb el qüestionament de la posició que han ocupat les dones de la seva família al llarg de la història, de l'altra. Allò que Conxa pateix amb resignació, Palmira ho trenca gairebé sense ser-ne conscient i Rita ho analitza des de l'oposició frontal a formar-ne part.

A banda dels modes de vida que retraten els trajectes vitals i els canvis que es donen en els trasllats migratoris de les protagonistes, una altra circumstància concorre en la construcció de la subjectivitat de totes elles, això és, la violència sistèmica envers les dones de la qual Barbal parla de vegades directament i, sovint, amb referències implícites. La violència és també un recurs literari que l'autora fa passar desapercebut en moltes ocasions i que exigeix una lectura interpretativa més profunda. En ambdós casos, però, el lector assisteix al relat de la violència masclista legitimada per un sistema patriarcal, tot i que la violència contra les dones no sigui, en cap cas, el tema principal que es desenvolupa en les obres.

A la violència simbòlica que representa la imposició de les relacions de dominació entre els homes i les dones, s'hi sumen altres dos tipus de violència que apareixen en les obres: la violència institucional i la violència sexual.¹³⁸ Per violència institucional s'entén el sistema de violències establertes des de les institucions de poder que, en el cas de les obres del corpus, són la família, l'exèrcit i l'Església. La família és la primera institució que actua en la socialització d'una persona, i és justament al primer paràgraf de *Pedra de tartera* que trobem la primera manifestació d'una violència que costa reconèixer com a tal perquè ha estat, com tantes altres violències, acceptada com a sistema de supervivència en les comunitats empobrides, majoritàriament rurals. L'estructura familiar de la ruralia s'ha mantingut durant la major part del segle XX encara com una estructura jerarquitzada a partir de l'autoritat absoluta del patriarca, que ordena i és servit. Les dones apareixen com a éssers complementaris d'aquesta autoritat

138 Prenem com a referència les reflexions de Rita Segato (2016: 18) en relació amb la violència sexual que, encara que es produeix a través de mitjans sexuals, té com a finalitat l'expressió del poder. Així, és a través de la violència sexual que el poder s'expressa, s'exhibeix i es consolida de manera que representa un tipus de violència més expressiva que no pas instrumental.

i, en bona mesura, tot i mantenir l'estructura familiar amb l'esforç del treball, la criança i la cura, segueixen sent considerades com a serventes mancades de sentit crític, de voluntat i d'autoritat. En aquest primer paràgraf, que ja ha estat analitzat, el gènere de Conxa la separa prematurament de la família i la fa passar de la infantesa a una adolescència forçada per les circumstàncies i per les tasques que haurà de dur a terme en la nova llar al costat dels oncles. A partir de la decisió de dur-la a viure a Pallarès, Conxa accepta, amb tretze anys, que no és mestressa del seu destí i, per tant, abandona sense resistència la família, la casa familiar i l'univers infantil. Aquesta mateixa actitud d'obediència és la que té quan arriba a casa dels oncles, desproveïda de la filiació i el sentiment de pertinença a un lloc i a una família, i se sent desemparada perquè «pobre de mi, no era filla de la casa on vivia. Com si ben bé aquell lloc no em pertoqués i només gosava anar com si caminés de puntetes» (*Pedra de tartera*, 36). La construcció de la personalitat i la identitat es veu truncada per aquest primer trasllat que la deixa sense pertànyer a cap lloc concret: perdut per sempre l'univers del que prové, incapaç de guanyar l'espai i la paraula del lloc on es troba. Així, només treballa perquè no en tinguin queixa: «Havia après a fer totes les feines tant de casa com de fora. Tal com me les havien ensenyades, sense posar-hi cap gest que fos ben bé meu i que pogués semblar-los falta de respecte» (29).

A *Càmfora*, la violència és exercida a través de l'autoritat absoluta de Leandre, que determina la vida de tots els altres personatges. Totes les dones que apareixen a la novel·la pateixen aquesta violència de la institució familiar: perquè estan absents dels espais de decisió i perquè carreguen amb les tasques que se'ls assigna autoritàriament per raó de gènere. Tot just començada la novel·la, quan Leandre decideix que ell, Maurici i Palmira marxen a viure a Barcelona, Palmira «[n]omés escolta l'instint que li recorda que sempre han fet el que ell ha dit, fos perquè és el pare, fos perquè és l'amo o perquè sempre ha estat així» (12). La perpetuació dels estereotips de gènere i la solidificació de les relacions asimètriques entre els homes i les dones queda ben exemplificada en aquesta frase que assimila el fet de ser el pare amb el de ser l'amo i amb el d'imposar la voluntat personal. Mentrestant, les dones han de complir amb el seu deure de mantenir l'estructura i la logística familiar portades per un sacrifici volgut i reconegut com a propi i necessari. Així, per a Palmira, «les hores treballant i el lleure dedicat a l'agulla i al ganxet formaven els seus dies de dona jove, pujada que estava en l'ardor de la feina i la discreció, en l'acceptació del cansament, cada vespre, com el fruit

natural del dia» (26). La transformació de Palmira a Barcelona, la descoberta dels espais compartits amb altres dones, la sororitat, és resposta amb el càstig arran de la primera acció que la protagonista du a terme per al seu propi benestar: una sessió de perruqueria. Aquesta visita mostra a Palmira un món que ella desconeix, un espai íntim on les dones tenen cura del seu aspecte i del propi cos. Palmira, inconscientment, posa en perill les marques de posició familiar i rang social que ofereix el cos en avenir-se a una cerimònia simbòlica d'autonomia i reafirmació personal que l'ajuda a emancipar-se del domini masculí. El propòsit de tornar-hi cada dos o tres mesos, però, és estroncat en arribar a casa on Maurici, revoltat contra aquest gest d'independència, ha matat la conilla prenyada que Palmira protegia carinyosament en una escena d'alta càrrega dramàtica i que mostra la violència que emana de les relacions desiguals de poder: el càstig contra una acció que fa perdre a Maurici l'estatus familiar i contra una dona que, amb el silenci, l'humilia.

L'exèrcit i l'Església intervenen també en l'exercici de la violència sobre les dones a les novel·les. El cas de l'exèrcit es vincula, a *Pedra de tartera*, amb la victòria dels sublevats a la Guerra Civil i la deportació de Conxa i les seves filles al camp de presoners de l'Aragó. La singularització de la violència exercida sobre Conxa al llarg de la seva vida és la que el patriarcat personalitza en les dones i que es torna especialment cruel en entorns de guerra. En el cas de la protagonista i la Guerra Civil, no només la reclusió al camp d'Aragó és violència de guerra, sinó també la que exerceixen els soldats vigilants quan abusen de l'autoritat que tenen, quan intimiden les noies joves amb les seves mirades i insinuacions, quan obliguen les presoneres a resar en castellà, quan les fan sentir dolentes i traïdores a una pàtria que elles no senten com a pròpia, quan les fan sentir responsables de la desgràcia que s'havia abatut sobre Espanya. És la violència de les guerres civils, especialment personal i íntima, la que es comet contra els no combatents, fora del camp de batalla, i que aquests només poden contestar amb l'acatament propi de qui ha estat abatut, sense tenir dret a la paraula. La novel·la parla d'una violència simbòlica que és la dels vençuts del conflicte, però també la de les dones que van ser doblement vençudes i silenciades sense poder per exorcitzar els efectes del trauma a través del relat èpic de la batalla. A diferència d'aquest, els relats de la rereguarda no són relats heroics.

L'Església que, fora de tot dubte, va donar suport a la sublevació del general Franco, es constituí com el gran tentacle que arribava a entrar a la casa i a l'ànima de les persones

per mantenir l'ordre establert a través de l'amenaça i el temor de Déu. Les dones eren especialment cridades a mantenir un recolliment exemplar i a ser mantenidores, al seu torn, de l'estabilitat familiar. Aquest és el paper que, també en l'ambient prebèl·lic, es reservava a les dones: el mossèn de *Pedra de tartera*, aprofitant que són les dones les qui van a missa, prepara un sermó que parla dels homes del poble que pretenen alterar l'ordre establert. L'amenaça és clara: «Va acabar dirigint-se a les dones i va dir que havíem de guiar els nostres homes cap a Déu i encaminar-los quan els vèiem perduts. Que, si no ho fèiem, el càstig diví cauria sobre tota la família» (96). Les dones com a protectores de la família, de la tradició i de l'honor propi i aliè, són instituïdes com a guardianes de les accions i pensaments dels seus homes en una concepció de la institució familiar que les responsabilitza de les idees d'altres i, alhora, les predisposa a no tenir-ne de pròpies.

El tret que s'identifica amb la violència simbòlica a les novel·les és el silenci. A *Càmfora*, el silenci és una eina que Palmira utilitza per a la consecució de la seva llibertat; no així a *Pedra de tartera*. Quan Conxa coneix l'assassinat de Jaume, els primers dies de la guerra, s'abandona a una existència sense voluntat i no és estranya la commiseració amb què assistim, com a lectors, a la seva rendició davant les adversitats: «Quedava estabornida en aquell mur de tristesa i, com que no podia cridar i fer disbarats, volia estar sense moviment, sense pensament. Concentrada en la dolor sense esperança» (120). A Conxa se li imposen diversos silencis al llarg de la vida que, tot i manifestar-se de maneres diverses, són manifestació de la violència exercida sobre la protagonista per la seva condició de dona.¹³⁹

El relat retrospectiu de *Pedra de tartera* és un monòleg aparentment senzill i sense artifici literari que exigeix una doble i triple lectura per copsar els innombrables senyals de violència que s'amaguen en el periple vital d'una dona pagesa de l'alta muntanya durant bona part del segle XX. Aquestes traces de la violència exercida sobre les dones a la novel·la s'identifiquen també a *País íntim*, ja que la història de context bèl·lic que s'hi relata és la mateixa que a la primera obra, com ha estat justificat a bastament. Teresa recorda les insinuacions dels homes i la por a ser atacada en el camí d'anada i tornada a l'escola (prevenció que trobem també en l'adolescència d'Elvira) i Rita és objecte d'un acte d'abús i exhibicionisme del pare d'en Serni, qui més tard serà el seu xicot. En tots els casos, les protagonistes no verbalitzen els seus temors.

¹³⁹ Quins són aquests tipus de silenci i com són utilitzats per la protagonista en relació amb l'oblit serà el nucli de l'anàlisi dels elements articuladors de la memòria en les obres del corpus.

El silenci també és present a *Càmfora* assimilat a la invisibilitat dels personatges femenins. És un silenci imposat per les normes socials que només Palmira converteix, un cop a la ciutat, en estratègia. D'entrada, la protagonista guarda silenci quan el sogre decideix que el nucli familiar es traslladi a Barcelona i així mateix, quan parla, ho fa després d'hores de treballar tant a casa com a la merceria o a la granja, «es queixava en veu alta quan no hi havia ningú a la vora» (26). La resta de personatges femenins, sense excepcions, són víctimes de la violència masclista en forma de violència física, maltractaments i violència sexual. Aquestes dones, davant l'agressió, s'imposen un silenci que no només amaga l'agressió, sinó que pretén salvaguardar el seu prestigi social, convertides, com a víctimes, en culpables.

Roseta, la veïna de la família Raurill al poble, és violada en la seva joventut per Leandre – amb qui comparteix generació – i calla durant anys seguint el consell de la mare que, en saber l'abús que ha patit la filla, amb un sol gest resumeix la violència tàcita contra les dones: «Al cap dels anys, a la Roseta encara li semblava veure la seva mare posant-se l'índex de la mà dreta davant dels llavis» (179), perquè l'ofensa és haver estat agredida, no pas haver agredit. És també el silenci que fa Sabina per amagar l'incest de què és objecte als disset anys una clara manifestació d'aquesta impossibilitat de relatar l'experiència: altre cop la mare l'obliga a callar perquè la vergonya del fet recau com una llosa sobre la víctima, no sobre el botxí. Aquest silenci s'adiu amb el concepte de «violència simbòlica» de què parla Bourdieu, un silenci que està sustentat per un discurs que legitima les relacions de dominació entre els individus i que es converteix en una eina de control. Sabina, la filla gran de Leandre, calla també per amagar els continus abusos i violacions del pare i l'embaràs que en resulta. És la mare, còmplice necessària de l'agressor, que decideix endur-se la jove a passar l'embaràs fora del poble. La solució és fer passar el nadó com a propi i així Sabina per sempre més haurà de tractar el seu fill, Maurici, com a germà, renunciant a la maternitat la resta de la seva vida. El pensament del pare sobre aquest incest és molt simple: quan, de jove, té una aventura amb una dona casada i, al cap del temps, sembla que la comarca sencera s'assabenta de la història, Leandre decideix que no vol enfrontar-se al marit de l'amant ni ser objecte dels comentaris de tothom i: «Quan la seva gran era una fadrineta va decidir que els xafarots callessin i ofegar tota l'ardor entre els llençols de casa» (74). Madrona, esposa de Leandre Raurill, era, segons ell mateix: «[t]an mansa! Ells dos s'havien casat joves, i la dona s'havia fet a les seves vores, només vivia pel que deien els seus llavis [...] la

pobre Madrona al cel fos, s'havia passat la vida dient amén» (23). Leandre, ja vidu, se sent encara valent i enèrgic per a les aventures sexuals i recorda la seva dona morta: «Se n'havia fet un fart de palpar ossos i de veure com la Madrona passava el rosari i torcia el coll davant les seves exigències» (73). Tant en aquests personatges com en altres menys principals com madama Farnaca, la prostituta; Salometa, la serventa contrafeta de la madama; Neus, l'única dona que, a Barcelona, s'enfronta a Leandre i la seva autoritat i el rebutja per vell, s'hi troben les marques d'una violència ancestral que es reconeix per les empremtes que ha deixat en els cossos i les ànimes de cadascuna d'elles.

En tots els casos, la dominació sexual masculina és representada per les diferents formes de violència i sotmetiment de les dones. Cadascun dels actes violents sobre els personatges femenins no només representa el poder de la bestialitat masculina, sinó que també designa el lloc que les dones ocupen en l'ordre simbòlic patriarcal. El fet que aquesta violència la pateixin personatges de la generació de Roseta i Madrona, però també la de Sabina i Palmira o, a *País íntim*, tant Teresa com Rita, manifesta el caràcter cíclic i permanent de les violències infringides a les dones pel fet de ser-ho. Aquesta és una característica principal de la violència sistèmica, la que es converteix en mostra del poder masculí en la societat patriarcal. Necessàriament, la subjectivitat dels personatges femenins es construeix en base a les relacions de dominació que s'estableixen en aquesta societat i a les diferents formes que adquireix la violència en els espais que habiten. Tot i que a les obres del corpus el relat de la violència se centra en les històries ubicades en l'àmbit rural, la transversalitat i universalitat pròpies de la violència masclista no n'eximeix les dones a la ciutat. Tot i així, no és aquest el relat que trobem a les obres del Pallars, fet que indica la consideració d'element bàsic en el retrat que l'autora fa de la societat de muntanya i la vinculació que estableix entre un fenomen social d'aquest calat i la seva narrativització.

5.1.3. El paratext

L'estudi del paratext ens remet, com altres formulacions teòriques de les estratègies i elements narratològics, a Gérard Genette i, bàsicament, a la seva obra *Seuils* (1987),¹⁴⁰ en què el teòric francès articula el cos de l'anàlisi estructural i la teoria de les formes

¹⁴⁰ Per al nostre estudi, utilitzarem, tanmateix, l'edició en castellà publicada per Siglo veintiuno editores, de 2001.

literàries en relació amb els elements verbals i icònics, materials i factuais que permeten que el text es transformi en llibre i arribi, així, als lectors i al públic en general. Saïd Sabia (2005: 37) afirma, seguint aquesta idea, que els lectors entren en contacte amb el text literari de «forma mediatitzada» i mai de manera directa, si tenim en compte que aquesta mediatització concerneix a l'àmbit pragmàtic del text, de l'obra. Tot el que té a veure amb aquest àmbit pragmàtic i de comunicació és el que constitueix el paratext. Així, el paratext és un dispositiu que predisposa i condiciona la lectura d'un text i, d'altra banda, acompanya el lector, a mode de guia, en la construcció del sentit. Genette (2001: 8) en parla com d'unes «*instrucciones para su uso*», en referència al text, sense les quals el lector podria no entendre alguns dels missatges del mateix o, almenys, perdre's en les seves múltiples possibilitats interpretatives. Es pregunta Genette com llegiríem l'*Ulisses* de Joyce si no es titulés *Ulisses* i, en aquesta pregunta, es concentra la gènesi de la seva teorització sobre el paratext. Ens interessa també l'estudi particular dels elements que proposa com a constitutius del missatge paratextual, els trets dels quals permeten definir-ne l'estatus. Segons Genette (2001: 10), aquests trets descriuen les característiques espacials, temporals, substancials, pragmàtiques i funcionals dels elements paratextuals. Així, definir un element paratextual consisteix a determinar l'emplaçament, la data d'aparició, si la seva existència és o no verbal, la naturalesa comunicativa i les funcions que justifiquen el missatge.

La distinció que fa Genette entre peritext i epitext serveix per concretar quins són els interessos de la present investigació i al servei de què posem aquesta sucinta presentació de les teoritzacions narratològiques del teòric. En la formulació de Genette (2001: 10), el peritext el conformen els elements del paratext emplaçats al voltant del text, és a dir, en l'espai del volum (es refereix al títol, el prefaci, i, de vegades, elements insertats en el text mateix com ara els títols dels capítols, notes al peu o notes introductòries, per exemple). L'epitext el conformen els elements que se situen a més distància del text i, en principi, a l'exterior del llibre i sovint amb suport mediàtic (entrevistes, converses, correspondència, diaris íntims, etc.). Aclareix, a més, que el destinador d'un missatge paratextual pot ser l'autor o l'editor i, seguint aquesta formulació, distingeix – entre moltes altres classificacions que no s'escau detallar aquí – entre paratext autoral i paratext editorial (Genette, 2001: 18-19). L'autor i l'editor són els responsables primers de la publicació i, sense necessitat d'especificar-les, són clares les funcions respecte els elements paratextuals que corresponen a cadascú. Tot i així, es

poden assenyalar zones de transició en què la naturalesa ambivalent de l'element força una negociació entre l'autor i l'editor: el cas més paradigmàtic és el títol de l'obra. D'altra banda, elements com notes o glossaris poden ser autorals o editorials.

En aquest apartat assenyalarem els elements peritextuals del corpus, autorials o editorials, significativament productius per tal de poder identificar els elements del paratext que poden aportar informació o que tenen una càrrega semàntica o simbòlica en referència a la constitució de la memòria, sigui quant als elements articuladors de la memòria col·lectiva, sigui per la consolidació de l'obra literària com a mitjà de memòria cultural. Seran objecte d'anàlisi les notes i aclariments de l'autora que han aparegut i desaparegut en diferents edicions d'algunes de les novel·les; els títols de les obres i de les parts i capítols en què es divideixen i les cobertes dels llibres: tant la imatge que il·lustra l'obra com les sinopsis en la contracoberta dels volums. La informació manuscrita de l'autora que es troba en el dipòsit Maria Barbal de la Biblioteca Nacional, que inclou esborranys i originals de les seves obres literàries, i també les propostes de títols, no aporta informació significativa respecte la interpretació que en puguem fer.

5.1.3.1. Les notes

Les primeres edicions de *Pedra de tartera* i *Mel i metzines* estaven encapçalades per dues notes introductòries. La que correspon a la primera novel·la va publicar-se en forma de «Nota preliminar» en què l'autora indicava que qui explica els fets és la protagonista de l'obra i que, com que és la narradora de la seva pròpia història, ens ofereix un relat amb lèxic propi de les valls pirinenques de Lleida. Aquesta nota és un advertiment al lector que no està habituat a sentir la parla pallesega i, per guiar-lo, l'autora posa exemples del lèxic que utilitza: «Per exemple, llegim *escurar* per rentar plats, *apariar* per arreglar, *davall* per abaix, etcètera» (*Pedra de tartera*, 1985: 7). Així mateix, l'autora contextualitza l'obra en una època i un espai determinats i justifica l'ús d'expressions i frases fetes pròpies del territori en què s'emmarca l'acció diegètica. És especialment revelador el final d'aquesta nota: «La seva manera de parlar-nos [de la protagonista] és sovint un mirall on es reflecteixen les persones, els animals i tot un paisatge que constitueixen el món que l'envolta, el seu petit món» (*Pedra de tartera*, 1985: 7). Aquesta nota apareix en les primeres edicions de *Laia* (1985) i *Empúries* (1986) i desapareix en l'edició de *butxaca de La Magrana* (1994), tot i que torna a

aparèixer en edicions posteriors. L'eliminació de la nota sembla respondre a una decisió editorial, segons es justificarà tot seguit. Els editors podrien haver considerat que, malgrat el temor inicial de l'autora i a causa de l'èxit de la novel·la, les variacions lèxiques no entorpien la comprensió de la mateixa. Probablement, el procés d'autorització que segueix Barbal com a narradora, justament en relació amb l'obra que la «converteix en escriptora», valida la consideració de la nota com a innecessària tot i que, en un inici, és ella qui té dubtes sobre la pròpia capacitat d'escriure en dialecte o amb traces del dialecte (Gatell, 2014: 78):

Aquesta dona [Conxa] no està contaminada per la llengua parlada a la ciutat, per tant, creia que havia de parlar amb trets dialectals. També podria haver-ho subratllat molt més, però potser per la meva consciència de professora de català, no m'hi sentia còmoda... O potser no em veia amb cor de dominar el propi dialecte al cent per cent.

A banda, a una pregunta de Carles Cortés (2005: 3) sobre el sentit d'aquesta nota i els canvis editorials que poden haver-ne recomanat la seva eliminació, Barbal respon (tot i la llargària de la intervenció, creiem que és oportú reproduir-la íntegra per la informació que aporta sobre el tema):

Quan el llibre obtingué el premi, des de l'editorial se'm va comentar que potser el títol era una mica problemàtic perquè molta gent no entendria el mot tartera. Van començar a trobar dificultats i volien que facilités la tasca a un possible lector ciutadà que se sentís sorprès i no sé si una mica agredit per un vocabulari que li seria estrany. Aquesta nota respon fonamentalment a això. Sona potser a disculpa i per això després es va retirar. M'ha estranyat saber que en algunes edicions ha tornat a aparèixer. Això pot ser resultat d'una meditació de la gent de l'editorial o bé d'una distracció, sincerament no he controlat prou aquest tema. En tots aquests anys jo vaig revisar el text dos cops; un, quan va passar de Laia a Empúries; i l'altre crec que va ser quan va passar d'Empúries a La Magrana. Aquí vaig fer algunes modificacions, vaig treure alguns mots i alguna descripció que em va semblar que no s'avenia amb la protagonista. De fet, a mesura que em parlaven del llibre jo anava prenent consciència d'haver-lo escrit i d'algunes d'aquestes qüestions. Us confesso que a mi em costa llegir-lo, perquè fa més de vint anys que el vaig escriure i jo ara l'escriuria d'una altra manera. No canviaria l'argument, ni els personatges, només alguna sintaxi, substituiria o eliminaria alguns mots. Crec, però, que he de respectar l'escriptora que vaig ser. Alhora, aquests plantejaments me'ls faig precisament gràcies a què el llibre ha tingut vida fins ara, per tant ho

considero una fortuna. El que passa és que en aquests anys jo he fet un entrenament com a escriptora i ara hi ha un cert distanciament amb aquesta manera d'escriure.

La consciència lingüística de Barbal justifica els canvis en l'edició revisada de 2015 (que reforça les traces dialectals de la novel·la en un acte de reafirmació d'un model de llengua que es distancia de l'estàndard) i es veu completada també per l'evolució de Barbal com a escriptora i per la major acceptació i valoració, per part dels lectors, del reconeixement de les varietats geogràfiques com a llengua literària.

De la seva banda, *Mel i metzines* apareix, en totes les seves edicions (excepte en el volum *Cicle del Pallars*), amb una nota sense títol en què l'autora justifica la naturalesa ficcional del seu relat, amb una clara intenció de desvincular-lo d'una eventual relació autobiogràfica. En aquesta nota Barbal aclareix que el personatge, tot i estar inspirat, com el relat, en un home real que feia de talpaire i la història del qual li va ser transmesa de la mà del seu pare, és un personatge de ficció. Segons ella mateixa admet, la nota aclaratòria pretén «desaconsellar el rastreig d'una vida de carn i ossos darrere els personatges» (*Mel i metzines*, 2009: 7). A diferència de la nota de *Pedra de tartera*, doncs, aquesta de la segona novel·la no fa referència a l'àmbit lèxic, que semblava preocupar tant l'autora i els editors en la publicació de la primera obra, i afegeix un interès explícit sobre la naturalesa ficcional de la història. Com indica al final de la nota, Barbal pretén, amb aquestes paraules, agrair al seu pare la memòria que li transmet d'uns fets i d'una època que ella no ha viscut, fet que la converteix en testimoni vicari del relat d'unes formes de vida que per a ella són només històries contades.

És també a *Mel i metzines* que apareixen, en la primera edició a La Magrana (1990), dues indicacions capitulars en cadascuna de les dues parts de la novel·la: «1^a part (Transcripció de les gravacions)» i «2^a part (Transcripció del manuscrit)», indicacions que van ser eliminades posteriorment. Tot i que no està consignat en cap estudi, ressenya o article, semblaria que aquesta decisió correspon més aviat a un interès editorial, probablement perquè la distinció entre un format i l'altre (la transcripció d'unes gravacions o la d'un manuscrit) no altera ni la forma ni la comprensió del relat que conté cadascuna de les parts. Tot i així, aquesta distinció és important per a l'anàlisi paratextual, perquè especifica com, en l'àmbit de la ficció, és transmesa la memòria. Sense aquestes indicacions, no s'infereix del text la forma en què es transmet el relat ni qui n'és el narratori. Només es poden distingir alguns trets formals que assenyalen dues tipologies textuais diferents: una, la de la primera part, que reuneix les característiques

pròpies d'un text narrat amb ordre cronològic en què es descriuen uns fets determinats; la segona, amb interferències de reflexions del narrador i l'expressió d'estats d'ànim, més pròpia del diari personal o de l'escriptura d'unes memòries. Tot i així, la simple lectura no aclareix que una part i l'altra corresponen a dos tipus de text diferents si no fos que el lector és coneixedor d'aquesta primera distinció que en va fer l'autora i que facilita la comprensió de les tècniques emprades per a la transmissió del record: l'enregistrament oral i el text autobiogràfic. Cal notar, també, que la primera part correspon al periple vital d'Agustí Ribera fins al moment que s'incorpora a l'exèrcit durant la Guerra Civil i, per tant, és també aquest fet històric que vertebra i estructura la novel·la.

5.1.3.2. Els títols

El segon element paratextual que sotmetem a anàlisi és el títol, tant el de les obres com el dels capítols i el dels contes de *La mort de Teresa*. Els títols de les novel·les tenen, en tots els casos, un alt valor simbòlic i evocatiu, lluny del model de títols descriptius. *Pedra de tartera* és possiblement el títol que mostra una referencialitat més directa a la definició de la protagonista. A banda de significar el seu ancoratge al medi natural amb què s'identifica, es converteix en la metàfora identitària del seu lloc al món i, també, de la seva autoconsciència d'element prescindible, mai agent actiu, sempre condicionada per allò que succeeix fora de la seva voluntat. La felicitat troballa d'aquesta imatge es corrobora dins del text i avança la naturalesa de la protagonista que se sent, justament, com una pedra en una tartera, impossibilitada per atribuir-se l'autoritat suficient per decidir sobre la seva vida. És indicativa del caràcter evocatiu del títol la circumstància que fa referència a la subjectivitat de la protagonista, als seus sentiments, no a la seva figura com a protagonista. La comparació de la protagonista amb una pedra enmig d'una tartera, que es troba formulada literalment dins del relat, adquireix categoria de metàfora en el títol, on desapareix la partícula comparativa. Així, no hi ha dubte que la imatge de la «pedra de tartera» és com se sent Conxa. De cap manera podem desvincular aquesta imatge – i el títol – de la protagonista ni dels fets que desencadenen aquest «gran abandonament» que és l'essència que compon la vida de Conxa des de la desaparició de Jaume a causa de la guerra.

De la seva banda, *Mel i metzines* és un títol que planteja un joc retòric entre l'al·literació i el joc d'antònims que anuncia un relat de contrastos. El títol remet directament al periple vital del protagonista que, al llarg de la història, fa referències a les «mels» que li ha proporcionat el destí i també a les «metzines» que es relacionen amb els productes que fa servir en la seva feina de talpaire i, molts anys després, també a l'hotel de París per fer front a una plaga de rates. Les mels i les metzines són la cara i el revers de l'experiència vital d'Agustí Ribera, la successió natural d'esdeveniments i experiències positives i negatives que el protagonista relata des de la vellesa. Sembla que Barbal va abandonar la possibilitat de titular l'obra *Els corcs de l'enyor*, segons consta en marge en un manuscrit de la novel·la (Fons Barbal, caps 1/3), títol que hauria fet referència més directa a la condició d'emigrant del protagonista i hauria fet recaure el pes simbòlic del títol a la nostàlgia del passat perdut. *Pedra de tartera* i *Mel i metzines* estan estructurades en tres i dues parts sense títol, respectivament. Tampoc els capítols són titulats, tot i que a *Mel i metzines* estan ordenats amb números romans.

No és aquest el cas de *Càmfora* i *País íntim*. La novel·la de 1992 està estructurada en quatre parts, cadascuna de les quals té un títol, així com cadascun dels capítols.¹⁴¹ Desenvolupat en un capítol que té el mateix títol de la novel·la, el nus de la història familiar es concentra a l'entorn d'aquestes boletes de càmfora en relació amb la mare, Madrona; a una manteleta que solia portar per abrigar-se i a la calaixera on aquesta queda guardada després de la seva mort. D'una banda, Sabina, la primogènita dels Raurill i mare no reconeguda de Maurici, associa la forta olor de la càmfora als vòmits del seu primer embaràs que apareixen just quan, a disset anys, treu les mantes d'hivern de la calaixera: «Abans de veure rodolar les boles blanques de càmfora, ja la seva olor li havia fet venir una basca que va deixar-la desvalguda com si anés en una barca a la deriva» (212), com si la pudor de la càmfora actués a mode de premonició de l'experiència traumàtica que serà un embaràs fruit de l'incest. Simbòlicament, la càmfora no ha pogut conservar la puresa i la innocència de Sabina ni ha pogut preservar-la d'una vida emocionalment desordenada i, per tant, es mostra inservible per allò que ha estat concebuda. Aquesta calaixera és la mateixa que remena Maurici en el seu desfici per trobar la manteleta de la seva mare-àvia i que troba, a l'últim calaix,

141 Ja hem fet referència a l'evolució madurativa de l'escriptura de Barbal des de la publicació de *Pedra de tartera* fins a la de *País íntim*. Aquesta maduresa i domini de l'ofici que l'autora adquireix amb el temps es manifesta en una complexitat major tant del contingut com de la forma de les obres. D'aquí que no sembli casual que justament *Càmfora* i *País íntim* siguin les novel·les amb parts i capítols intitolats.

«[...] ben embolicada amb paper fi i conservada per boles de càmfora» (217). En realitat, la manteleta de Madrona «[...] li duria memòria de l'afecte amb què l'acollia, de la seva conformitat amb les coses, que tant li faltava a ell» (217). Per això, quan la troba, Maurici s'hi abraça a despit de l'olor «intensa i freda» que per a ell no és agressiva sinó, ben al contrari, el record d'allò que enyora. En una escena que l'infantilitza, Maurici plora sobre el matalàs de la seva habitació de nen, amb les cames doblegades pels genolls i tapat amb la manteleta de la mare «[...] sense dordre's de l'olor» (218). Les boletes de càmfora són símbol d'allò que cal conservar del deteriorament del temps i de l'exposició pública, allò que cal mantenir guardat, amagat: la roba, els secrets i, també, els records. Per a Sabina, la càmfora és l'olor de la traïció, de l'abús, de la infantesa malbaratada i de la manca de protecció. Per a Maurici, representa el recer matern. Per a tots dos, però, és el vincle que els uneix a Madrona, la mare-àvia morta: una, malgrat els retrets que voldria fer-li per no haver-la protegit, i l'altre, justament per haver estat sempre a l'empara de la mare. La fortor de les boletes de càmfora actua també com a dispositiu d'activació del record i evocació i d'aquí la centralitat que adquireix el títol de l'obra.

Els títols de les diferents parts de *Càmfora* són bàsicament descriptius i fan referència al gruix temàtic de cadascuna de les seccions de la novel·la, o ubiquen cronològicament l'acció: «La ciutat gran», «Mudances», «Les brases» i «Estiu de 1969». Així mateix succeeix amb els títols dels diferents capítols, que bé fan referència directa a un personatge a través d'un element amb què es vincula («La Bordeta», «Rossa», «Xanó, el de la llet», «Roseta de casa Lau», etc.), bé a una acció que sigui important dins la trama («Primeria», «Callar», «La firma», «La conversa», «Vacances», etc.), bé a un estat o acció que indica la focalització del capítol a través de la seva vinculació amb un o altre personatge («Gust», «La feina feta», «Talment una conxorxa», «Nàufrag», «Fil a l'agulla», «Disposo», etc.) o, en darrer terme, al pas del temps («Sant Joan», «L'olor de l'estiu», «L'endemà mateix», «22 de novembre de 1963», etc.). Entraria, en aquesta darrera catalogació, el capítol «Laika» que referencia l'esdeveniment de 1957, quan la gossa del mateix nom va ser enviada a orbitar al voltant de la Terra.

País íntim és una novel·la estructurada en tres parts amb títol i diversos capítols que, en aquest cas, estan numerats i intitolats. Com a *Càmfora*, molts d'aquests títols referencien personatges, moments o accions en relació amb el desenvolupament de les trames («Paraules», «La gent», «Els veïns», «Cireres de muntanya», «Tapa'm els ulls»). Tot i

així, no només la referencialitat sinó el caràcter simbòlic dels títols és més elaborat en aquesta novel·la. Malgrat la coincidència, el títol del desè capítol de la primera part, «Llum d'agost» no sembla que tingui res a veure amb la novel·la homònima de Faulkner. El relat del capítol és el de la Festa Major del poble durant el mes d'agost, i acaba, com passa en altres casos, fent una referència directa al títol: «Però al pensament, com una superfície de llum, hi ha la resplendor feridora del sol d'agost» (*País íntim*, 199). Així mateix, tampoc el títol de la segona part, «Inútils ofrenes», fa referència a l'obra de Carner *Inútil ofrena* (1924), en el sentit que aquesta és una antologia de poesia amorosa que en cap cas es pot relacionar amb el contingut d'aquesta secció. Es podria vincular el sentit d'aquest títol a un fragment de l'Antic Testament en què Isaïes clama en contra del culte que resulta insuportable per a Déu: «Estic embafat d'holocaustos de xais / i greix de moltons... / Qui us ha demanat tot això? / No porteu més ofrenes inútils» (*I, 11-17*). Encara que la relació no sigui buscada, el contingut dels capítols s'avé amb la idea que la Rita és incapaç, malgrat tots els esforços, de rescabalar la mare del seu propi passat i del patiment present. Per a la mare, aquests esforços i atencions de la filla són gairebé una ofensa i, efectivament, resulten inútils, com a ofrenes, per reconciliar-la amb el passat.

Contràriament, hi ha dos capítols amb clares referències culturals: d'una banda, «El teixit que mai no s'acaba» que ens remet a la història clàssica de Penèlope. Com ella, la padrina teixeix la història familiar i «s'empara en el silenci com ha fet, ja viuda, per respondre a cada un dels homes que s'hi han volgut casar. Escoltant la proposició, teixia; l'absència de resposta empeltava esperances al pretendent i, en aquell mateix instant, ella començava a desfilar» (152); d'altra banda, també el capítol «I lluien els estels», que relata la mort del pare de Rita i que és una referència directa a l'ària per a tenor de l'òpera *Tosca*, de Puccini, «E lucevan le stelle». Aquesta ària, de forma i contingut elegíacs, relata les darreres hores del pintor Cavaradossi que, acusat de ser un republicà amb idees liberals, evoca els moments viscuts amb Flòria Tosca quan surt el sol del seu darrer dia, abans de l'execució. Malgrat la distància amb la història de Rita i el seu pare, no podem obviar la relació directa entre el personatge de l'òpera i el pare de Rita, també un liberal que mor massa aviat i que no ha pogut viure la vida amb la plenitud i llibertat que hauria desitjat.

País íntim, a més, afegeix a la llista de títols dels capítols alguns casos de fraseologia (es justifica així la voluntat consignadora que té aquesta novel·la en referència a la

variant dialectal pallaresa i la centralitat que, a l'obra, adquireix la llengua com a llegat i com a dispositiu activador de la memòria); és el cas d'«Ulls per llaganyes», «Veure's les orelles», «Passant per l'adreçador» o «La nau pren vela». També s'hi troben jocs semàntics com «La cosa nostra», clara referència a la màfia siciliana ubicada als Estats Units i a la seva concepció de la «família» que és, justament, el que s'explica en el capítol a partir de la descripció del poble de l'àvia de Rita i el desenvolupament de la història familiar que s'hi vincula; «Marasme», el capítol que comença amb una declaració molt simbòlica de Rita: «M'havia tornat dolenta» (227) i que juga amb la sensació de descontrol i naufragi de la vida de la protagonista, la paràlització que s'atribueix a un marasme, i al fet que tot això succeeixi quan Rita es trasllada a viure al Maresme. S'hi troben també capítols que tenen una referencialitat molt clara a l'acció que es desenvolupa: «Un dia va plorar», en referència a la cosina Veva i la seva història d'amor fracassat; «I vaig callar» que relata l'error del casament de Rita amb Guillem; «Maons», títol també metafòric que referencia el distanciament entre Rita i la seva mare o «Una foto», el capítol en què la fotografia de Franco és element activador i transmissor de la memòria a través de les notícies del procés de Burgos i l'execució de Salvador Puig Antich.

La tercera i darrera part del llibre té un capítol únic que comparteix títol amb tota la secció. Aquesta part és fonamental per a l'anàlisi de la novel·la perquè, juntament amb la resolució del conflicte de la història (la relació difícil entre Rita i la seva mare que acaba suavitzant-se quan Teresa és ja una dona anciana), s'hi desenvolupa la idea conclusiva de l'obra, això és, que és impossible transmetre el trauma i els seus efectes i que la condició de testimoni depèn de l'experiència viscuda, mai del llegat transmès. Per això no es pot compartir la ràbia, la rancúnia, la tristesa, la por o la desesperança d'un temps no viscut, i per això mateix és impossible que Rita alleugi el turment de la mare, presa pels records del passat traumàtic, perquè, com assenyala el títol, «la pena no es reparteix».

El més rellevant de *País íntim*, però, és el títol de l'obra. Al llarg del relat, la narradora fa referències diverses al «país íntim» de la mare a qui dirigeix les seves paraules i que ella identifica no només amb l'espai íntim de Teresa, sinó també amb la geografia de patiments que en conformen la identitat. La filla es veu incapaç d'accedir al dolor de la mare i guarir-l'hi, per entendre-la i acompanyar-la. Aquest país és un espai privat que la mare no comparteix amb ningú i que, mica en mica, la filla va identificant amb el

trauma de la guerra que Teresa no ha superat. Així, el títol adquireix un valor simbòlic fonamental per entendre l'obra.

Els títols dels relats de *La mort de Teresa*, al seu torn, solen fer referència directa al personatge principal de la història, a un objecte o element fonamental per al desenvolupament de la mateixa («Eliseu», «La serp», «Felisa», «Una dona i un home», «La boja», «El paller», «Carta des de l'internat», «Heretat», «Pastor de professió», «La pubilla», «Minyoneta»). També poden referir-se a accions o actituds dels personatges («Al costat dels vells», «Ninou», «Mirant enrere», «La novena», «Amb una mica de retard», «Fent bugada», «No sóc cap ruc, jo!», «Jo em quedo», «1935: excursió als estanys»). I en darrer terme, «La mort de Teresa» que, pel fet de donar nom al volum, pren més significació malgrat que no presenta una referencialitat especial respecte la resta de relats. Tot i així, una interpretació possible – amb la precaució que no es converteixi en una interpretació forçada – vincularia la pròpia naturalesa del conte amb la del volum.

Si el títol d'una obra o capítol té tres funcions (seguim aquí Genette: identificar l'obra, assenyalar el seu contingut i atraure l'atenció del lector), els títols de les obres del corpus aconsegueixen aquestes funcions i, a més, poden resultar atractius per al públic lector. Part d'aquest atractiu és l'originalitat de la seva expressió que interpel·la, tot i que lleugerament, el lector no habituat al lèxic que s'hi reflecteix (ens referim, sobretot, a «tartera», «metzines» i, fins i tot, «càmfora»). *La mort de Teresa* i *País íntim* són títols atractius, amb un alt grau d'expressivitat, que fan referència directa al contingut de les obres.

5.1.3.3. Les cobertes

La gran quantitat d'edicions de *Pedra de tartera*, tant en català com en la resta de quinze llengües a les que ha estat traduïda, no implica una varietat corresponent pel que fa a les imatges amb què les cobertes han estat il·lustrades o, almenys, al tipus d'imatge amb què s'ha volgut referenciar l'obra.¹⁴² Molt majoritàriament, les portades fan referència a l'àmbit en què se situa la novel·la i, per tant, mostren motius relacionats amb l'espai natural, ja sigui a través de la imatge de les muntanyes o de petits nuclis habitats en el

¹⁴² Ens referirem, únicament, a les edicions en català de les obres de Barbal.

context rural. És així, per exemple, en les diverses edicions de Columna, la de La Magrana de 2002, Empúries de 1992, Cercle de lectors de 1991 i Edicions 62 de 2009. L'edició commemorativa dels trenta anys de la publicació de l'obra, de 2015, torna a estar il·lustrada amb una noia d'esquena, en primer pla, que contempla de lluny un poble enmig d'un paisatge eminentment rural. L'editorial Columna ha fet servir en diverses ocasions una imatge molt significativa que mostra l'espai interior de l'estança d'una casa que el lector pot veure a través d'una finestra. La composició remet a l'espai tancat i íntim que sembla correspondre al monòleg que constitueix el relat.

D'altra banda, el volum *Cicle del Pallars* mostra, en l'edició de Columna de 2011, una imatge que ens recorda la que La Magrana va fer servir per il·lustrar el volum el 2002: en aquest cas, una noia asseguda a l'ampit d'una finestra (imatge que tant la literatura com el cinema i la pintura han utilitzat per simbolitzar l'actitud reflexiva de la figura femenina i, també, la identificació de l'espai privat com a espai carcerari) mira, girada cap a l'exterior, el carrer on es distingeix una figura humana i una porció d'un edifici que, contràriament al que podria semblar, ens remet més aviat a un àmbit urbà. En l'edició de Columna, en canvi, tot i que la composició de la coberta és idèntica (a l'esquerra de la composició s'hi ubiquen quatre quarterons d'una finestra que veiem parcialment, mentre que a la resta hi intuïm elements domèstics en penombra), no hi apareix la figura de la noia que mira per la finestra i sí, en canvi, la insinuació d'unes escales de fusta que condueixen a un pis superior.

Les edicions de La Magrana de 1993 i 2005, en canvi, obvien l'ambientació paisatgística i se centren en la figura humana. La primera mostra una composició fotogràfica d'una dona de mitjana edat, en primer terme, que mira la llunyania que el lector no pot veure, mentre a banda i banda dues criatures s'hi recolzen amagant la cara. L'aspecte de les tres figures és de desolació, tant per l'actitud com per la vestimenta i aspecte físic, que indiquen pobresa i brutícia. Si el lector és ja coneixedor de la història de Conxa, pot imaginar que aquesta fotografia podria haver estat presa durant la reclusió de la protagonista i les seves filles al camp de presoners de l'Aragó. L'edició de 2005, en canvi, ens mostra, a la dreta de la coberta, la imatge parcial d'una dona gran, de la qual es veu només l'espatlla i orella dretes i un monyo. La dona vesteix una bata a quadres damunt un vestit amb flors. La part esquerra de la coberta assenyala que l'obra arriba a les 50 edicions i especifica que és una edició commemorativa dels 20 anys de la seva publicació.

Només les edicions d'Educaula62 de 2009 i 2016 presenten cobertes amb motius diferents. La de 2009 segueix l'estil de les cobertes de la col·lecció, una espècie de gravat que pot voler representar un tros de blonda que dibuixa unes fulles. La de 2016 il·lustra la meitat inferior de la coberta amb una fotografia del que representa un tarter de còdols, cadascun il·lustrat amb una paraula pallaresa escrita. Aquesta fotografia correspon a la iniciativa de la Biblioteca Maria Barbal de Tremp que, en el seu programa d'actes de commemoració del trentè aniversari de la publicació de la novel·la el 2015, va proposar la construcció d'una tartera al vestíbul de la Biblioteca, que es va anar formant a mida que gent diversa hi aportava la seva pedra amb una paraula paral·lela escrita.¹⁴³

Les edicions de *Pedra de tartera*, *Mel i metzines* i *Càmfora* del Cercle de lectors estan il·lustrades amb la reproducció de pintures de paisatges naturals. Així mateix, les edicions de La Magrana (*Pedra de tartera*, 1993; *Mel i metzines*, 1990; *La mort de Teresa*, 1994 i *Càmfora*, 1992) presenten cobertes amb una fotografia de l'autora sense que hi hagi cap referència al contingut de les novel·les ni s'hi pugui establir cap relació.¹⁴⁴ De la seva banda, les edicions de *Càmfora* (2009) i *Mel i metzines* (2009) de Columna mostren, en el primer cas, una parella d'un home i una dona que sembla que descansen de l'activitat que estan realitzant asseguts sobre un sac enmig d'un camp sembrat. En el segon cas, la imatge, molt semblant a la primera, mostra un home gran que, acompanyat d'un gos, seu enmig d'un camp i mira la llunyania. En cap dels dos casos la coberta fa referència al contingut de l'obra, ni a cap de les trames que s'hi desenvolupen ni, en el cas de *Càmfora*, als protagonistes. La parella que veiem en primer pla manté una actitud distesa i còmplice i se situa en un camp on és clar que estan treballant. La història de *Càmfora* no se centra, en cap cas, en la parella de Palmira i Maurici ni, encara menys, en la seva activitat com a treballadors d'una finca. Potser és una mica més adequada la portada de *Mel i metzines*, gairebé exclusivament perquè la figura que hi apareix és un home, l'únic protagonista masculí de les obres del Cicle, tot i que el periple vital d'Agustí Ribera no el situa, justament, com un home madur en el camp que conrea, sinó que torna a Olp, d'on marxa molt jove, ja de vell. Sembla més oportuna la coberta de l'edició de La Magrana de 2001 que mostra, a la

143 Podeu consultar-ne algunes notícies a Redacció, *Pallars Digital* de 22 i 23 d'abril de 2015.

144 Només Joan Josep Isern (1992) justifica l'oportunitat de la fotografia de l'autora a la coberta de *Càmfora* en l'edició de La Magrana de 1992 en relació amb els personatges de la novel·la: «Potser per això em sembla tan encertada la fotografia que Antoni Bernard li ha fet per a la coberta del llibre. Una fotografia on Maria Barbal transmet aquella placidesa franca i, alhora, aquella energia que traspuen els herois de les seves històries».

meitat inferior, una figura masculina enmig d'un espai urbà, que identifiquem com un parc de París amb un edifici que recorda el Sacré Coeur al fons.

La mort de Teresa apareix el 1986 en una edició d'Empúries que il·lustra el recull amb un dibuix d'un cistell de vímet amb productes d'alimentació naturals a dins. Les edicions de Columna de 2007 i 2017 mostren en primer terme unes espigues de blat amb un fons neutre, tot i que a l'edició més actual les espigues són més reconeixibles i definides.

Un cop fet aquest repàs succint per les cobertes de les obres del corpus – parlarem de *País íntim* més endavant – podem fer-ne una anàlisi des del punt de vista de la funció que les portades tenen en la recepció de l'obra quant a elements peritextuals. De la mateixa manera que el títol, també la coberta ajuda a identificar l'obra, assenyalar el seu contingut i atraure l'atenció del lector. Si és així, aleshores es podria parlar, en els casos anteriors, d'una disfunció o fractura entre la coberta i el contingut de les obres, tot i que amb intensitats diferents depenent dels casos. L'anàlisi genèrica aporta la conclusió que totes les obres analitzades són presentades, a partir de la coberta, com obres ambientades en l'àmbit rural. Aquesta afirmació s'avé amb el tractament que habitualment han rebut les obres del Cicle tant en els estudis com en els articles i ressenyes. Aquesta aproximació a l'obra barbaliana, que nosaltres pretenem ampliar a través el marc teòric de les narratives de la memòria en la present recerca, es veu reforçada per un altre element peritextual com són les sinopsis o presentacions de les obres que es troben a les contracobertes dels llibres. Tot i que, com a l'edició de Columna de 2009 de *Mel i metzines*, hi aparegui la Guerra Civil, ho fa només com a apunt històric, gairebé anecdòtic, que justifica el periple vital del protagonista:

L'Agustí neix en una família pagesa en un poble de muntanya. Com que no n'és l'hereu, es dedica a diverses feines, entre les quals la caça de talps amb metzines. La fi de la Guerra Civil l'aboca a una precària existència a França, que canvia de signe quan aprèn l'ofici de cuiner. Segona obra del conegut cicle novel·lístic de Maria Barbal ambientat al Pallars, que comença amb *Pedra de tartera*, *Mel i metzines* recrea la pagesia amb el personal vigor de l'autora, i s'endinsa en les dificultats de l'amor fraternal i el sentit de la vida.

Clarament, el nus que aquí es planteja és el de la vida «a pagès» que identifica el protagonista. Amb aquest plantejament, la portada pren un cert sentit de coherència que, d'altra banda, no creiem que s'adigui amb l'eix estructurador del relat que hem analitzat anteriorment. És el mateix cas de l'edició de Columna de *Pedra de tartera* de 2014:

La Conxa es veu així [com una pedra en una tartera] quan empresonen el seu marit al final de la Guerra Civil. D'adolescent, ella va haver de deixar la família en un poble del Pallars per viure amb la de la seva tia i, d'aquesta manera, ajudar-la en una altra població de la mateixa comarca. Allà va conèixer en Jaume, paleta i fuster d'un poble veí, de qui es va enamorar, i s'hi va casar. Per raó de la Història, a la protagonista li cal aprendre de la resistència pacífica dels minerals.

Aquesta sinopsi prioritza la vinculació del contingut de la novel·la amb el títol i obvia que el relat s'estructura, seguint la vida de Conxa, a partir del desbaratament que significa el conflicte bèl·lic. A banda, lluny de mostrar la protagonista com una dona vençuda per les circumstàncies i abocada a la immobilitat, a la manca de voluntat, la relaciona a la duresa dels minerals, fent referència a la pedra del títol en una interpretació forçada que no correspon al fons psicològic del personatge.

El text de la contracoberta del volum *Cicle del Pallars* de Columna de 2011 pot servir d'exemple d'aquesta fórmula interpretativa basada fonamentalment en l'ambientació de les obres:

Les tres novel·les que conformen aquesta antologia estan ambientades en el país nadiu de Maria Barbal: el Pallars, que és l'eix narratiu que uneix *Pedra de tartera*, *Mel i metzines* i *Càmfora*, l'àmbit geogràfic que emmarca la primera part de l'obra narrativa d'una de les escriptores contemporànies de més impacte. A més del lloc on transcorre l'acció, l'element clau d'aquesta trilogia són els personatges i el seu procés de maduració vital.

En aquest cas, a més, s'identifica el Pallars – l'espai – com a «eix narratiu» de les tres novel·les, de manera que qualsevol altra interpretació és automàticament descartada. Aquestes presentacions obvien la identificació de l'impuls creatiu que neix de la vocació de l'autora de completar les històries familiars a l'entorn de la Guerra Civil i de l'interès per aprofundir en les reaccions humanes davant la migració.

Així, si es té en compte, amb Genette, la funció instructiva que tenen els elements del paratext i la seva condició de dispositiu pragmàtic que condiciona la lectura del text i acompanya el lector en la construcció de sentit, conclourem que les cobertes de les obres del Cicle del Pallars generen una certa confusió, en la majoria dels casos, als lectors que mediatitzen la lectura de les novel·les a partir d'aquests elements peritextuals. Si més no, com a guia de lectura, condueixen els lectors a un context que,

per bé que és coherent amb l'ambientació de les obres, els condiciona a considerar-les com a novel·les exclusivament identificades amb el relat de la ruralitat.¹⁴⁵

Cas a banda és el de la coberta de *Pais íntim* que, en totes les seves edicions, mostra el bust d'una nena que amaga part de la cara rere les mans en un gest de joc infantil. Només es veu un dels ulls que, per l'expressió que presenta, denota l'actitud relaxada i divertida de la criatura. Tot i que, certament, la novel·la fa un recorregut per la vida de Rita des de la infantesa, no hi ha un pes específic d'aquesta època en detriment de cap altra en el relat. A banda, l'expressió juganera de la nena de la fotografia no es correspon amb la imatge de la infantesa de la protagonista ni aporta cap informació relativa a la manca d'entesa entre ella i la seva mare. La contracoberta, però, conté una sinopsi que s'ajusta a l'anàlisi de l'obra tenint en compte la trama i l'eix que vertebrava el relat, la història (*Pais íntim*, 2005, contracoberta, fragment):

Des de la trajectòria d'una família com moltes, un temps – la guerra civil, la dictadura, els moviments d'oposició, la transició a la democràcia fins als nostres dies – queda dibuixat pels seus efectes en els personatges. No és fàcil assimilar que algú s'ha instal·lat en la pena com en un país. Entre el Pallars i Barcelona, la Rita Albera procurarà viure amb tot allò que hi és bo – l'amistat i l'amor – buscant reconciliar-se amb una herència injusta.

Aquest és l'únic cas en què la coberta no disposa d'elements que remetin a la condició rural de l'ambientació de l'obra, tot i que tampoc no aporta elements que mediatitzin la relació de la novel·la amb el lector tenint en compte la descripció de la trama que es fa a la sinopsi.

El propòsit d'aquest apartat era identificar els elements paratextuals de les obres que aportessin informació en referència a la constitució de la memòria. El plantejament incidia en l'anàlisi dels elements amb una càrrega semàntica o simbòlica que justificuessin la consideració de les novel·les com a mitjà de la memòria cultural. Un cop feta l'anàlisi, podem concloure que aconseguïen aquests objectius tant alguns dels títols (de les obres i dels capítols) com les notes introductòries de *Pedra de tartera* i *Mel i metzines*. No és així en el cas de les cobertes i les imatges amb què s'il·lustren les

145 No ocorre així en altres obres com *Les veus del Pamano* de Jaume Cabré que s'ha considerat sempre una novel·la «sobre» la Guerra Civil i que comparteix plantejament (doble diegesi per explicar la investigació del passat des del present) amb *La meitat de l'ànima* de Carme Riera, *O lapis do carpinteiro* de Manuel Rivas o *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, les anomenades «novel·les de la memòria històrica». En el cas de Cabré i Cercas, les cobertes de les novel·les remetent directament al conflicte bèl·lic o, almenys, a l'època i el context social, que s'infereixen directament de la fotografia que les il·lustra.

obres que, lluny d'ampliar-ne la interpretació a partir d'elements visuals, la redueixen amb imatges vinculades exclusivament a la ruralitat (excepte els casos de *Pedra de tartera* i *Mel i metzines* indicats més amunt), fet que, en el cas d'algunes de les edicions de *Mel i metzines* i *Càmfora*, a més, contextualitza les obres erròniament. Cal tenir en compte que totes les obres del corpus són presentades, en algunes edicions, com a part del Cicle del Pallars – excepte *País íntim* – i que, identificat el Cicle com a conjunt narratiu referenciat a partir de l'espai que el Pallars representa, aquesta mateixa consideració és aplicada a cadascuna de les obres individualment. L'enfocament de l'anàlisi del corpus des del marc teòric de les narratives de la memòria demostrarà que la unitat narrativa existeix més enllà de l'ambientació de les novel·les i els contes.

5.2. Reconstrucció del passat: l'articulació de la memòria

L'esquema conceptual de la memòria cultural indica que els significats en què se sosté la memòria com a procés social de reconstrucció del passat viscut es troben en la cultura i es contenen en els marcs socials. Alhora, la forma d'emmarcar l'experiència, d'estructurar-la, és a través de la modalitat narrativa que l'organitza i la dota de versemblança i de credibilitat. És així que el testimoni incorpora la memòria en el discurs perquè és, ell mateix, empremta d'allò esdevingut, que adquireix significat en ser relatat en un marc comunitari determinat – en una comunitat d'interpretació – en què es comparteixen les estructures simbòliques i culturals. En aquest context, la comunitat de record pot formar i formar-se idees sobre fets concrets que són, al seu torn, transmeses. El testimoni, però, també pot significar-se com a activador de la ruptura de les convencions en contextos de repressió que obliguen al silenci i a l'oblit. El trencament d'aquest silenci no sempre és possible, com ens recorda Semprún en parlar de la indicibilitat de l'experiència de l'Holocaust (Semprún, 2014):

Una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Sólo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el

artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio.

Semprún adverteix que és a través de l'escriptura que es poden comprendre les experiències de les tragèdies, perquè l'acte creatiu permet la recreació a través de l'artifici i aquesta és l'única possibilitat que es transmeti l'experiència traumàtica. La impossibilitat del relat complet només es subverteix en la literatura que, per a Semprún, significa l'únic camí possible d'articulació de l'experiència, el vincle amb la memòria, l'espai de la reconstrucció del record. D'aquí que recorri als versos de Baudelaire com a forma de pregària en la mort d'Halbwachs i que bona part de la seva obra, *La escritura o la vida*, sigui el relat de la formació d'un cànon literari particular, d'autors i d'obres a través dels quals l'autor intenta reflexionar sobre Buchenwald i sobre les possibilitats de l'escriptura després de l'experiència traumàtica del *lager*.

Les referències a Semprún i la seva obra vinculen el present apartat amb el marc teòric desenvolupat en el primer capítol d'aquesta investigació. Tot i haver justificat les diferències entre les experiències i la memòria de l'Holocaust i les de la Guerra Civil espanyola, les paraules i les reflexions de l'escriptor espanyol són útils per reprendre la idea de la conceptualització de la memòria cultural segons la qual no totes les fórmules de recordació són producte d'experiències directes, com és el cas, en bona mesura, de Maria Barbal. Els dos autors se situen en contextos vitals molt diferents i la seva vinculació amb el fet traumàtic sobre el qual escriuen és també molt distant. L'experiència que viu en primera persona Semprún és la matèria amb la que escriu la seva obra; Barbal, en canvi, és transmissora de l'experiència aliena i dipositària d'un relat memorístic parcial. Un i l'altra, però, utilitzen la literatura com a sistema simbòlic per tal de salvaguardar, transmetre i condensar significats de la memòria col·lectiva. D'aquesta manera, la pròpia obra literària pot convertir-se en un *lieu de mémoire* a través de processos literaris com l'ús de la ficció, l'estructuració o la veu narrativa, o de formes retòriques com la metàfora o la intertextualitat, estratègies narratives analitzades en aquesta tesi en l'obra pallaresa de Barbal. La memòria cultural assumeix que les fórmules de recordació es basen també en representacions simbòliques transmeses a través dels mitjans de memòria, com poden ser les obres literàries. Aquesta premissa representa la idea de partida de l'interès en els conceptes que constitueixen la memòria i la seva funció en la creació de l'univers literari del Pallars.

Aquests elements articuladors de la memòria (l'oblit, el trauma i el dol, el testimoni i la víctima) que s'han definit en el marc teòric, són l'engranatge conceptual i hermenèutic amb el qual es formula en part el model d'anàlisi literària. Aquest model s'articula a partir dels processos estètics (els elements narratius que hem assenyalat en el punt anterior) i dels processos memorístics en les obres del corpus. Analitzarem l'ús d'aquests com a dispositius narratius amb el doble objectiu de relacionar les obres del corpus amb les narratives de la memòria i, d'altra banda, de determinar la funció del corpus com a sistema simbòlic. Tot i així, la diversitat en l'enfocament, l'estructura i la centralitat dels processos històrics en cadascuna de les obres desaconsella la translació i aplicació automàtica dels models analítics.

La conceptualització dels elements constitutius de la memòria, com s'ha pogut comprovar en el primer capítol, se centra en la seva articulació a partir del conflicte bèl·lic. Així, el trauma, la figura del testimoni i la consideració de víctima, per exemple, són definits en relació amb els contextos de guerra i violència. L'oblit, tot i vincular-se a la Guerra Civil i al procés de recuperació democràtica posterior a la dictadura, articula també la recordació d'altres contextos relacionats, per exemple, amb la migració, els modes de vida o certs models socials com el patriarcat. Acceptat aquest plantejament, la presència, l'absència i l'ús d'aquests elements com a dispositius narratius s'haurà de circumscriure a les obres en què la guerra i els seus efectes en siguin eix principal, per evitar, així, interpretacions forçades que alterarien el resultat de l'anàlisi. D'aquesta manera pretenem justificar la consideració de les obres com a constitutives i, alhora, constructores de la memòria cultural del territori.

Tot i que l'anàlisi es fa a partir de la singularització de cadascun d'aquests elements, considerem oportú enunciar-los en parells relacionats bé per un efecte de causalitat (com el trauma i el dol), bé per un efecte d'igualtat en la conceptualització de la transmissió de la memòria (el testimoni i la víctima). El cas de l'oblit, que s'analitzarà en primer lloc, respon a la naturalesa dicotòmica de la memòria i es vincula a la seva propietat selectiva. A les obres del cànon, el silenci representa un tret característic de l'articulació de la memòria en relació amb l'oblit. Com a tal, el silenci s'erigeix en un element bàsic per a l'anàlisi de l'oblit des de dos punts de vista diferents: d'una banda, el silenci a què són sotmesos alguns personatges o el que d'altres converteixen en estratègia per a la construcció de la seva subjectivitat; de l'altra, el silenci simbòlic que Barbal trenca amb la seva obra en donar veu a les històries condemnades a l'oblit, bé

perquè contravenen el relat oficial, bé perquè estan articulades per personatges subalterns.¹⁴⁶

5.2.1. Oblit i silenci

L'oblit, com a concepte teòric en relació amb la memòria, pot vincular-se a les obres del Cicle del Pallars tenint en compte tres dels seus aspectes fonamentals: en primer lloc, la propietat selectiva de la memòria que indica que l'oblit en forma part i la complementa; en segon lloc, la consideració que, com el record, l'oblit és una pràctica sociopolítica que s'estructura en funció d'uns contextos socials i històrics determinats; en tercer lloc, la conceptualització de la memòria col·lectiva que s'articula contra l'oblit. Així, les obres del corpus necessàriament comparteixen la naturalesa híbrida de la memòria que és formada pel record i l'oblit, de manera que el relat es basteix amb fets i processos que s'han seleccionat per al record i d'altres que, voluntàriament, s'han deixat a l'oblit. D'altra banda, el context social i històric tant de la diegesi de les obres com de l'acte d'escriptura – sobretot en relació amb *Pedra de tartera* i *País íntim*– determina en bona mesura la voluntat de recordació de l'autora a través de la literatura i, per tant, també de la seva contribució a no considerar l'oblit com a constitutiu d'una pretesa reconciliació entre els bàndols enfrontats en el conflicte. Finalment, com a mitjans de memòria, les novel·les s'erigeixen en portadores d'un discurs de recuperació del record que s'oposa a l'oblit i, per tant, participen de la construcció de la memòria col·lectiva.

Tot i que aquesta darrera funció és compartida, en diferents formes, per totes les obres del Cicle, són *Pedra de tartera* i *País íntim* les novel·les en què tant el concepte d'oblit com el de silenci (en el sentit que és una manifestació de l'oblit, ja sigui per voluntat pròpia o per imposició, i també una forma de repressió) prenen major consistència. Tant la relació intertextual entre les dues obres com la vertebració del relat a l'entorn de la Guerra Civil i les seves conseqüències justifiquen aquesta asseveració. Malgrat que també a *Mel i metzines* el conflicte bèl·lic hi és present, el fet que el protagonista sigui masculí el distancia del sentit que el record i l'oblit prenen en les figures femenines de les altres dues novel·les, sobretot perquè tant Conxa com Teresa i Rita són portadores de

¹⁴⁶ Ens referim a les dones, les figures invisibilitzades i silenciades que, seguint Spivak, no poden ser representades ni escoltades però a les que Barbal atorga la possibilitat de la paraula i, utilitzant la ficció, en legitima la veu.

la memòria – i, per tant, també de l'oblit – de les figures subalternes. Per aquesta mateixa raó, és pertinent l'anàlisi del silenci, en relació amb l'oblit, en la figura de Palmira de *Càmfora*, encara que la novel·la se situï lluny de la narrativització de la guerra. De fet, partint de la premissa que cap de les obres del Cicle del Pallars conté relats bèl·lics, l'anàlisi literària sobre l'oblit i el silenci se centrarà en l'ús que en fan els personatges i l'efecte que els provoquen. En primer lloc, però, la contextualització de les obres i el temps històric de les trames permetrà determinar-les com a mitjans per a la recuperació de la memòria i, per tant, portadores d'un discurs contra l'oblit.

Pedra de tartera es publica quan la Transició tot just donava pas a una democràcia que vacil·lava entre la seva consolidació i l'alliberament d'un llegat franquista que la condicionava. És en aquest moment, un moment de traspàs, que es poden incorporar a l'esfera pública les narratives alternatives al relat oficial – mediatitzat, en aquest cas, per una dictadura de gairebé quaranta anys – que ofereixen versions diferents dels fets que, fins al moment, han configurat la memòria col·lectiva. Entre la memòria de la guerra dels anys setanta que tenia per objectiu la instauració del nou règim democràtic, i la dels anys noranta, que rememora el trauma bèl·lic des d'una democràcia ja consolidada, en paraules de Santos Juliá (2006a), se situa la publicació de la primera novel·la de Barbal. L'autora pertany, com s'ha analitzat anteriorment, a la generació dels «fills de la guerra», tot i que la seva producció literària és posterior a l'època en què aquesta generació apareix en l'escena literària del país. El canvi de paradigma que es produeix amb la recuperació de la memòria de l'Holocaust durant els anys vuitanta centra l'interès de la recuperació de la memòria en el protagonisme de les veus silenciades durant decennis. És en aquest nou marc literari que s'inscriu l'obra de Barbal, una novel·la que utilitza la ficció com a dispositiu cultural que permet l'anàlisi de la realitat històrica.

En el marc de la generació de la memòria de la Transició de la que són portadors els qui van protagonitzar la transició postfranquista, Maria Barbal escriu una obra que interpreta la memòria de la guerra des d'un punt de vista distint del dels vencedors i en què, també, la guerra esdevé eix vertebrador de l'experiència de vida d'una protagonista de qui l'autora pretén reconstruir els aspectes quotidians. Aquesta circumstància adscriu *Pedra de tartera* al grup de les primeres novel·les sobre la Guerra Civil escrites i publicades en democràcia a Espanya, com *Beatus Ille* de Muñoz Molina i *Luna de lobos* de Llamazares, novel·la amb què comparteix – a banda de l'any de publicació – el fet que recupera la memòria dels marginats (el maquis en el cas de Llamazares, les dones

en el cas de Barbal). La narradora de *Pedra de tartera* desgrana el seu relat evocatiu des dels seus vuitanta anys, cap als anys setanta del segle XX. Tot i que Conxa no té consciència crítica ni col·lectiva sobre els fets històrics que van marcar la seva vida, la seva narració articula la memòria d'un col·lectiu, el dels perdedors, que havia estat abocat a l'oblit. En qualsevol cas, el silenci palmari de Conxa és tan eloqüent com qualsevol de les accions que fan avançar la trama, de la mateixa manera que ho són les el·lipsis que obvien llargues èpoques de la seva vida o esdeveniments històrics fonamentals. Aquestes el·lipsis són la manifestació literària dels oblits selectius que acaben configurant la memòria de Conxa.

Pel que fa a *País íntim*, el context en què es publica correspon al que alguns autors han assenyalat com la «nova narrativa espanyola» caracteritzada per un interès per la guerra – la reconstrucció del conflicte – a través de la memòria de familiars o coneguts. Aquesta narrativa se centra més en les conseqüències del conflicte que no pas en les causes que el provocaren i pretén oferir explicacions a l'alteració que va suposar per a les persones que el van viure. El cas de Maria Barbal és el d'una autora que, pertanyent a una altra generació, comparteix escenari literari amb la nova narrativa de la Guerra Civil i adequa la seva obra al nou paradigma. Ho fa, com Josefina R. Aldecoa, Antonio Muñoz Molina, Rafael Chirbes o Javier Marías, amb una novel·la que reflexiona sobre la memòria col·lectiva de la guerra i el franquisme. En certa mesura, *País íntim* és també una novel·la que s'estructura a l'entorn d'una indagació sobre el passat (tret característic d'aquesta nova narrativa sobre la guerra), tot i que no sigui una investigació sobre uns fets el que centra l'atenció de la narradora, sinó el de l'efecte d'uns fets en la vida de la seva mare i, conseqüentment, en la seva pròpia. En aquest cas, la diegesi de l'obra comparteix dues èpoques històriques que pertanyen als dos relats que s'hi identifiquen: el relat primer que constitueix el moment present i el passat de la narradora (situat entre els anys cinquanta i els primers dos mil), i el relat segon, que correspon a la vida de la mare (molt centrat en l'època de la guerra i la postguerra). L'esforç de Rita per recuperar la memòria de la història familiar a través de les experiències de Teresa culmina en la socialització de la memòria de la guerra i la reparació a les víctimes, sotmeses a l'oblit durant les dècades de la dictadura, però no aconsegueix exorcitzar el silenci en què la mare es refugia.

Seguint la classificació que fa Jelin (2002) dels tipus d'oblit en relació amb la memòria col·lectiva i a la narrativització del record, prenem els noms de les diferents categories

per identificar les diverses formes que adquireixen el record i l'oblit en les obres: l'oblit necessari i l'oblit profund (els relatius al bàsic per a la supervivència de l'individu i la comunitat i el que correspon a l'eliminació de fets que produeix la mateixa història, respectivament) serien els tipus d'oblit que es produeixen de manera inconscient. Ni la memòria ni la narrativa tenen la capacitat d'emmagatzemar tots els records d'una vida, d'una banda; de l'altra, la historiografia, com a ciència, és també selectiva, com la memòria i, per tant, escull allò que vol consignar per al record i el que vol oblidar. Les novel·les es poden erigir en el contrarrelat d'aquesta historiografia i, en el cas de les obres de Barbal, representar el relat alternatiu que rescata de l'oblit fets importants pel seu impacte (en el desenvolupament de la guerra al territori o en la memòria de la població civil). Tant a *Pedra de tartera* com a *País íntim*, el fet real en què es basa la ficció de la repressió després de l'assassinat del pont d'Algorri i que acaba amb la vida de Jaume-Joan seria rescatat de l'oblit profund per la literatura. L'oblit institucionalitzat que categoritza Jelin pot relacionar-se amb la denúncia que es fa, en les dues novel·les, de l'oblit en què les autoritats han tingut les comunitats de l'alta muntanya, un oblit provocat per la voluntat política i que, estratègicament, durant el franquisme va evitar la construcció d'unes memòries determinades. En darrer terme, l'oblit alliberador que alleugereix el pes del passat per poder encarar el futur només és evident a *País íntim*, tot i que, lluny del que pretén la narradora, aquest oblit no allibera la mare a través de l'acceptació del passat, sinó que només és possible l'alliberament a través dels oblits propis de la degeneració senil. Teresa només s'allibera del passat quan no el recorda de manera natural; en el mateix moment, Rita pot encarar el futur perquè s'ha retut homenatge a les víctimes de la guerra i, així, se les ha salvat de l'oblit.

5.2.1.1. Conxa i Teresa: el silenci de les dones

A *Pedra de tartera* i a *País íntim* hi trobem el relat de les dones que no han estat subjectes de l'èpica bèl·lica. Conxa, Teresa – i encara molts dels personatges secundaris de les novel·les – són víctimes silenciades com a dones i com a vençudes a les que Barbal converteix en protagonistes en donar-los veu com a part de la població derrotada que no va trobar la pau amb el final de la guerra, com assenyala José María Ruiz-Vargas (2006: 6):

[...] mientras los vencedores pudieron dedicarse plenamente a superar sus pérdidas, los derrotados física y/o moralmente y sus familias se vieron condenados al peor de los castigos: ser cautivos en su propia tierra, en su propio pueblo, en su propia casa, desposeídos de sus derechos y estigmatizados de por vida – el franquismo no incluyó en sus planes ni el perdón ni la reconciliación.

El silenci a què són sotmeses les dones, però, no és únicament el que s'esdevé de la situació en què queda la població després de la guerra, sinó també el de la condició subalterna de la dona en la societat patriarcal. Al llarg de les novel·les constatem l'afectació d'aquest sistema, que es regeix segons l'ordre desigual de les relacions de poder, en la vida de les dones. Les seves formes de vida responen a un sistema que estableix no només les relacions dels personatges amb el seu entorn sinó, sobretot, les relacions desiguals entre els homes i les dones. Davant d'aquest ordre del propi món, Conxa i la resta de dones (ens referim a les dues novel·les, tenint en compte, sobretot, que la història de Conxa i la de Teresa estan tan vinculades) aprenen ràpidament que allò que els és imposat és el que les pot protegir i fins i tot salvar, però és també l'eina més eficaç contra la seva llibertat i contra la possibilitat de dotar-se d'una identitat pròpia: el silenci.

En el cas de *Pedra de tartera*, els punts d'inflexió vitals de la protagonista, que es corresponen també amb tres moviments migratoris que són fonamentals per a la seva vida, es vinculen amb els tres grans silencis de la vida de Conxa.¹⁴⁷ El primer gran silenci és el que té a veure amb la seva voluntat i l'autoritat com a persona, que li són negades en base a un paradigma social que no permet ni l'expressió ni la construcció d'una identitat pròpia a les dones; és el que ve imposat per les circumstàncies, pel fet de no tenir adquirits els drets per a emetre judicis o prendre decisions. La primera part de la novel·la, que relata la vida de la protagonista des dels tretze anys fins al prometatge amb Jaume, encabeix diversos exemples de situacions i reflexions de la narradora en relació amb el silenci que domina la seva joventut. Però segurament és el silenci que comparteix amb la mare el més eloqüent. Al segon capítol de la novel·la, la mare de Conxa intenta donar raons a la noia – i, possiblement, a si mateixa – per justificar la decisió que s'ha pres d'enviar-la a viure amb els oncles. El silenci entre Conxa i la seva

147 Karim Joutet (2012) proposa una lectura de *Pedra de tartera* com a novel·la en què hi són presents la migració i el relat de la guerra com a representacions d'una catàstrofe social. En el mateix article, Joutet identifica dos moviments migratoris en la vida de Conxa: el que es dona quan abandona el poble natal i el que la porta a Barcelona ja a la vellesa. Per a la consideració del relat de la guerra com a propi de la representació de la catàstrofe, l'autor proposa el silenci de la protagonista com a propi de la simbologia de la desfeta individual i col·lectiva que significa l'experiència de la contesa bèl·lica.

mare és el que comparteixen les dones per la seva condició, el que se'ls imposa perquè se'ls nega la paraula i, en darrer terme, la possibilitat de decidir sobre la seva pròpia vida. D'aquí que llegim: «No em sortia paraula i prou que hauria volgut dir, però, quan mare callava, jo notava un nus al coll com un llaç que em tibés pels dos extrems [...]» (*Pedra de tartera*, 16). Ella mateixa arriba a la conclusió final: «No calia parlar-ne més» (16), perquè les paraules de la mare no la poden rescatar del destí que ha estat dictat per a ella. Un cop a casa dels oncles, Conxa no manifesta les seves inquietuds ni idees sobre res del que li manen fins que no coneix Jaume i, aleshores, imposa la seva voluntat de casar-s'hi. És, potser, l'única vegada que la protagonista fa valdre la seva veu per decidir assumptes de la seva pròpia vida i ho fa en relació amb Jaume. La relació amb ell és el motor de la vida de Conxa i s'hi lliura sense reserves, de manera que la protagonista passa de viure sota l'embolcall de l'autoritat familiar dels pares al dels oncles i, després, al del matrimoni. En tots els casos, el silenci és un mode de vida que, si bé l'allunya del reconeixement de la seva subjectivitat, manté les relacions just allà on Conxa les necessita, en un espai de confort i protecció que la paraula podria fer perillar. D'aquí que, per exemple, les opinions de Conxa sobre el paper dels homes i les dones en l'àmbit familiar, el seu capteniment davant els esdeveniments com l'adveniment de la República o la revolta militar a l'Àfrica, etc., mai formin part d'una conversa sinó de reflexions internes de la protagonista.

El segon gran silenci que se li imposa a Conxa és el que estan obligats a fer els vençuts que han d'evitar parlar dels seus morts, perquè el temor a ser delatats o executats els obligava a «silenciar su pasado, a ocultar sus ideas, a no poder llorar públicamente a sus muertos» (Corredera, 2010: 27). L'alliberament del camp de presoners significa, per a Conxa, la imposició d'un nou rol social, el de vídua d'un roig ajusticiat, que la connota socialment i també altera la seva quotidianitat. Davant aquesta situació, Conxa calla (*Pedra de tartera*, 134-135):

Quan algú parlava de la guerra i jo hi era, sempre esperaven que hi fiqués cullerada i mai no els vaig donar aquest gust. Si es feia un silenci, però, em sentia violentada i, de vegades, notava que em començaven a bullir les galtes. Si hi havia la Soledat, no s'estava pas de recomanar que em preguntessin a mi el pa que s'hi donava a la guerra.

També és aquesta l'actitud de la protagonista davant la mort de Jaume, l'assassinat del qual no pot verbalitzar-se perquè «el meu mort no era com els altres, era un assassinat

que s'ha d'oblidar de seguida, i davant del seu nom s'han d'aclucar les parpelles i totes les boques amb ciment espès» (122). Probablement, la imatge metafòrica de les boques segellades amb ciment és una de les més reeixides de la novel·la per representar la repressió i el silenci a què van ser sotmesos els vençuts.

Al silenci imposat per les vicissituds de la guerra se li suma el que arriba quan, ja a la vellesa, el seu fill decideix traslladar-se a Barcelona. Conxa no concep la vida fora de casa seva, però un cop més s'imposa la resignació: «Si hagués gosat dir: deixeu-me quedar aquí, vull morir en aquesta terra, no n'hauria tret res. [...] No vaig dir res, com si em semblés tan bé, com si la nova no m'hagués sobtat gens» (153). Conxa troba sentit a la vida a través de la terra, que és la representació del temps i l'espai viscuts, i és també la representació de la proximitat amb la tomba incerta i desconeguda del marit: «[...] la vida era quedar a prop d'on m'havien dit que el Jaume era enterrat [...]» (153). En aquest cas, al silenci de la resignació s'hi suma també el silenci a què estan sotmeses les persones grans que no troben escolta (*Pedra de tartera*, 156):

Algun camí Barcelona és algú de Pallarès que baixa a visitar-se i que porta una engruna d'olor de fem de vaca o d'herba seca, tot i que s'ha rentat com cal. [...] Quan hi ha algú de fora no em fan callar. Segons què dic, m'escarneixen una mica. És una forma de ser important quan saps ben segur que t'has convertit en una vella inútil.

La seva imbricació amb la terra que no vol abandonar i el lligam que manté amb el passat a través del record – tant de Jaume com de la guerra – ens permet referir a l'actitud de Conxa el correlat simbòlic de la pedra en una tartera del títol, que, a banda de fer atenció sobre la vinculació de la protagonista amb el medi natural, indica l'anul·lació que pateix com a dona i com a vençuda, arrossegada només per la voluntat o el moviment aliens.

Des de la porteria de l'Eixample barceloní, Conxa fa un repàs a la seva vida i aquest és el relat que en rebem com a lectors. La importància d'haver situat el final justament a Barcelona rau en el significat que prenen, de sobte, les idees contraposades amb què Conxa descriu què és per a ella la ciutat. Entre una llista de definicions que passen sempre per destacar de l'espai urbà allò més negatiu en relació amb l'espai rural, hi trobem també el darrer silenci de la vida de la protagonista, que és el que comporta la manca d'interlocutor, símbol de l'alienació que provoca la ciutat: «Barcelona és aprendre a callar més i més. Fins que em pregunten alguna cosa» (156). Al final, és el

silenci definitiu: «Barcelona, per a mi, és una cosa molt bona. És l'últim graó abans del cementiri» (157), idea amb què Barbal acaba la seva novel·la i Conxa, el seu relat.

A *País íntim*, Rita dona forma al relat que Teresa és incapaç de narrar des de la pròpia experiència, de la mateixa manera que Barbal pot explicar la història familiar com a testimoni delegat, figura que li permet escriure i recompondre les vivències dels testimonis directes. Teresa, la mare de la protagonista i narradora, no té la possibilitat de tornar al llenguatge, a la paraula d'abans de la guerra i, per tant, no pot reconstruir la memòria. Per això, els records que Rita rep de la història familiar són només fragments inconnexos i, en darrer terme, una actitud distant de la mare que les sumeix en la més completa comunicació. En aquest cas, el silenci és provocat pel trauma de la guerra i també per la negativa de la mare a compartir-lo amb la filla. De la seva banda, l'àvia de Rita – que hem identificat com el transsumpte de la Conxa de *Pedra de tartera* – es refugia en un silenci necessari per a la seva supervivència i, al llarg de *País íntim*, s'hi poden identificar els diferents silencis que han estat plantejats a la primera novel·la. La connexió entre les dones de les diferents generacions, per tant, es veu dificultada pel silenci instal·lat entre elles i que és el que Rita, amb el seu diàleg a una veu, intenta trencar amb la mare. La comunicació no és possible perquè, com diu Rita a la seva mare: «[...] parlar només serveix per reviure el que vas passar durant la guerra» (*País íntim*, 225) i, per tant, la paraula és negada pel seu poder de reviure, sense superar-lo, el trauma. Teresa es revolta contra els imparcials que «[h]avien callat massa temps i el silenci s'havia sumat al rebuig» (298), però ella no és capaç de trencar el silenci que han imposat els vencedors i, com un reflex, tampoc el silenci que s'ha instal·lat entre mare i filla. El refugi de Teresa és aquest mutisme que trenca només per expressar la impotència, la ràbia i la rancúnia envers uns fets passats que, malgrat els esforços de Rita, acaben dominant no només el seu passat sinó també el present.

Només la paraula, però, pot rescatar finalment les persones sumides en l'oblit. Aquesta és la tasca que emprenen Rita i Conrad, en primer lloc a través de la recuperació oral de les experiències dels testimonis; després, en l'acte que ells mateixos organitzen per a la restitució de la dignitat de les víctimes de la Guerra Civil. El discurs de Conrad n'és la prova més evident: «Cal que lluitem tots junts contra l'oblit i la ignorància» (339), perquè només la lluita contra l'oblit pot restablir la memòria de les injustícies comeses durant la guerra. *País íntim* és una novel·la que s'alça en contra del silenci i l'oblit de les experiències de la guerra i la dictadura, probablement en contra del pacte de silenci que

havia marcat el procés de la Transició. Per això només pot acabar amb un acte públic de reconciliació (no entre els bàndols, sinó de cadascuna de les persones assistents amb la seva pròpia memòria) i amb la conformitat de Rita respecte el silenci selectiu de la mare que, en aquest moment, ja no és capaç de recordar i se sumeix mica en mica en l'oblit profund. És també la tasca de la novel·la com a mitjà de la memòria.

5.2.1.2. Palmira: el silenci com a imposició i estratègia

A *País íntim* i també a *Càmfora* s'hi identifica el discurs que relata la situació de les dones a Espanya des de mitjans dels anys seixanta i fins a la mort del dictador, el 1975. Tot i que l'actitud de Rita i Palmira és completament diferent davant la història, totes dues són a Barcelona quan apareixen els primers moviments per la llibertat de les dones, com el Movimiento Democrático de Mujeres, el Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer o la figura, representant del corrent socialista, de Maria Aurèlia Capmany. El desenvolupament econòmic iniciat a finals dels anys cinquanta i la tímida obertura d'Espanya a Europa tenen una influència directa en les formes de vida de les dones. La seva situació legal, durant el darrer franquisme, segueix amb les discriminacions pròpies dels ideals tradicionals de l'església catòlica i de la Sección Femenina de la Falange que es basen en la idea que qualsevol règim totalitari, per implantar-se, necessita una base social en què la família sigui el punt de suport per construir una societat jerarquizada. En aquesta jerarquia social, la dona està irremissiblement lligada a les tasques de la llar, la maternitat i el benestar de la família. Així, el marc legal en què les protagonistes de les novel·les viuen estipula que les dones han de tenir un representant legal masculí, necessiten l'autorització del marit per exercir el comerç, per administrar béns o per tenir un treball remunerat. Aquesta infantilització de les dones no es reverteix fins a la mort de Franco, tot i que des de mitjans dels anys seixanta apareix el moviment de dones, fortament vinculat a l'oposició política al franquisme.

Només la Rita de *País íntim* aconsegueix tenir una certa consciència feminista en aquest context històric. La resta de personatges femenins de Barbal, amb Palmira al capdavant, són víctimes d'un sistema que els ha prohibit l'accés a l'educació i, per tant, també a l'adquisició i desenvolupament del pensament crític. Són personatges que comparteixen l'espai i el temps fictivals de les protagonistes d'*El temps de les cireres*, de Montserrat

Roig, per exemple, però que no han aconseguit l'emancipació intel·lectual que serà l'arma en la lluita contra la subjugació als mandats del patriarcat que, en canvi, sí té la Natàlia Miralpeix de l'obra de Roig. En realitat, una i altra escriptores pretenen la mateixa fita amb models diferents: si Montserrat Roig – com faran altres escriptores – posa els seus personatges davant la situació de trencament de l'ordre establert a través de la reflexió i la paraula, Maria Barbal fa refugiar les seves protagonistes en el silenci perquè és l'autora qui, a través de l'escriptura, planteja una crítica al sistema. Evidentment, no es pot sostreure la situació que viuen les autores de l'articulació de la seva escriptura. Com assenyala Maria Àngels Francés (2007b: 199), Roig i Barbal «comparteixen un context de silenci feridor, imposat, en què l'accés a la literatura en català és un acte de fe, d'afirmació, d'identitat». Aquest context propicia que Roig rescati la història a través de l'escriptura i que, en Barbal, l'escriptura es converteix en un «impuls transgressor, contra les normes imposades, [que] té a veure amb la polifonia de la identitat pròpia» (Francés, 2007b: 200). És aquest l'impuls d'escriure que, en paraules de l'autora, li serveix per «tenir la llibertat de dir el que no diria enraonant» (Barbal, 1993: 4).

És també en aquest context històric que se situa la història de Palmira i la seva estratègia d'emancipació a través del silenci. El mutisme de Palmira no és sempre planificat: en un primer moment, Palmira calla davant la voluntat del sogre i del marit perquè és així com ha après a viure, sota els mandats dels homes de la família. Però, un cop a Barcelona, quan Maurici li planteja la tornada al poble, Palmira comença a fer servir el silenci com a instrument per a la seva emancipació, convençuda que no oposar-se directament a la voluntat dels homes de la família li permetrà teixir la seva estratègia d'alliberament: «[...] la manera millor de sortir-se'n era callar, fer veure que no s'havia dit res» (*Càmfora*, 65). Durant bona part de la novel·la, l'actitud de la jove és la d'intentar no molestar els homes de la família per no desvetllar les seves intencions; després, la seva estratègia passa per fer veure que no passa res i així continuar teixint el seu pla. L'actitud de silenci l'ajuda: «Aleshores la Palmira va dominar la resposta tallant que hauria donat per descansar-se» (93) fins aconseguir expressar la seva opinió quan, decidit el sogre que tota la família torni a Torrent, ella s'hi nega. És així que el desconcert de Maurici, el marit, augmenta davant la nova actitud de la dona i li retreu, també sense paraules, la novetat d'haver-se proveït d'opinió, en un acte subversiu que

altera l'estructura de la seva relació marital: «Feia temps [...] que ella pensava pel seu compte» (140).

En tots els casos, el silenci és la pràctica social que s'atribueix a les dones en un context dominat pel franquisme i el patriarcat i, a banda, és l'actitud amb què Palmira afronta el canvi de vida que la ciutat li facilita. D'aquesta manera, és a través del silenci que, a les obres analitzades, els personatges femenins construeixen la seva pròpia història malgrat l'oblit a què s'han vist abocades: unes, per formar part d'un col·lectiu – el de les dones que han caigut al bàndol dels perdedors de la guerra – a qui és negada la paraula i també la possibilitat de construir el seu propi relat; l'altra, perquè la seva lluita individual contra les formes patriarcals és també la lluita contra l'oblit conscient i el silenci imposat a les dones. Aquest silenci, que només pot ser subvertit en el marc de les normes d'urbanitat en el context de la ciutat, és el que Palmira usa com a estratègia i el que només és capaç de trencar Rita de *País íntim*, l'única de les protagonistes a qui Barbal dota d'un discurs propi sorgit de l'emancipació intel·lectual. Així, tant les el·lipsis en les trames de *Pedra de tartera*, com el silenci a què són obligades les protagonistes de les obres (com a dones i com a vençudes), el que Palmira utilitza per a assolir l'emancipació i el que Rita trenca definitivament són les manifestacions d'un oblit necessari, profund, institucional i, finalment, alliberador, en paraules de Jelin. Els oblits que configuren la memòria que Barbal pretén recuperar en la seva narrativa.

5.2.2. Trauma i dol

En l'apartat dedicat a la teorització sobre el trauma en contextos bèl·lics, plantejàvem la relació entre el trastorn i la reacció que en té la memòria. D'entrada, cal posar atenció en l'efecte del trastorn que, provocat per situacions de violència i patiment, destrueix el món simbòlic dels éssers humans que es veuen afectats tant en l'àmbit emocional com cognitiu. Aquesta circumstància, més la condició de persistència del trauma en el record, les diferents solucions davant les situacions traumàtiques i la transmissió de les mateixes, configuren el nucli teòric en què basem l'anàlisi de la presència o absència del trauma en les obres del corpus.

Com a element articulador de la memòria, el trauma planteja dos esculls per a qui el pateix: d'una banda, el seu caràcter al·lucinatori no permet que sigui oblidat; de l'altra,

s'hi estableix una relació directa amb la impossibilitat de narrar l'experiència. En un i altre cas, la impossibilitat de l'oblit i la privadesa del recurs del llenguatge generen en les víctimes un efecte patològic i la necessitat de l'expressió dels buits simbòlics a través del silenci. Els dos recursos que els teòrics proposen per a la superació d'aquests obstacles són, en primer lloc, la correcta elaboració del dol; en segon lloc, la reconstrucció ficcional del fet traumàtic. És important assenyalar que són *Pedra de tartera* i *País íntim* les novel·les en què el trauma es manifesta amb més claredat, tot i que l'expressió literària del plantejament teòric que hem esbossat és molt diferent en les dues obres. No podria ser d'altra manera si tenim en compte que les dues novel·les són, juntament amb *Mel i metzines*, els volums del Cicle del Pallars que es vertebraren més significativament a l'entorn del conflicte bèl·lic i, a banda, comparteixen intertextualment el fet traumàtic que afecta les protagonistes. El trauma col·lectiu que literaturitzen les tres obres és la Guerra Civil; però el trauma individual de la Conxa de *Pedra de tartera* i de Teresa i Rita de *País íntim* és la detenció i posterior afusellament de Jaume-Joan. L'afectació d'aquest fet i l'elaboració traumàtica que en fan les protagonistes, però, són ben diferents.

Com ja hem analitzat, la guerra és un punt d'inflexió en la vida de Conxa. Tant a nivell estructural com narratiu, *Pedra de tartera* presenta el relat de la vida de la protagonista dividint-la entre el temps anterior a la Guerra Civil i el posterior. La desaparició de Jaume i la reclusió al camp d'Aragó són els dos fets que trastornen la vida de Conxa, però només la mort de Jaume persisteix en l'elaboració d'un trauma que ella no supera mai. La diferència entre una i altra circumstàncies és la incapacitat de la protagonista d'elaborar convenientment el dol per aquesta mort. Així, el món simbòlic de Conxa queda completament destruït en desaparèixer la persona que li atorga una identitat i a l'entorn de la qual construeix el seu univers. Contràriament, el cop moral que significa l'evacuació al camp de presoners, tot i significar una experiència altament dramàtica, és conjurat, un cop alliberades, amb la gran neteja a què sotmet la casa i també a ella mateixa i les filles. La persecució de les aranyes que niaven en llargues teranyines que s'havien fet durant la seva absència respon a la necessitat d'eliminar tot rastre del passat: «Aquella neteja va ser per recordar. No volia deixar racó per furgar, com si em fes por que els polls d'evacuades poguessin haver saltat cap a les parets» (*Pedra de tartera*, 130). També és per esborrar el passat que es renta i fa rentar les nenes a consciència, «delerosa, com si m'haguessin embrutat el cos de sang i de por i de misèria, i acabat

aquell bany no n'hagués de quedar gens» (131). Les dues accions aconseguixen que Conxa, per primera vegada després de la detenció, pugui plorar a consciència, exorcitzant el dolor que la situació li havia provocat, però, tot i quedar alleujada, «[s]abia que era una altra Conxa, com si en un mes i mig hagués viscut un tarter d'anys» (131).

Retornada al poble, és conscient que la seva situació ha canviat completament. D'una banda, Conxa no pot parlar del seu marit ni de la seva mort, perquè els vençuts van haver de témer les delacions dels seus veïns i es van veure obligats a amagar el seu dolor. Així, l'alliberament del camp és l'inici d'un dol que no podrà ritualitzar (119-120):

I vet aquí que ara no tenia ni mort, i tenia més por i més angunia sense veure-li el cos quiet ni les galtes de cera, que havien estat de flor de magraner. Tenia tristesa i no tenia cap mort per tancar-li els ulls ni per vetllar, ni per comprar-li la caixa ni per anar a la seua fossa amb flors acabades de collir i plorar-hi a pleret. [...] Ni tan sols el vestit era de dol [...]

La vida quotidiana es converteix en una estranyesa davant la nova mirada que Conxa ha adquirit després de la tragèdia. Per primera vegada, la realitat s'imposa amb la certesa de la mort: «I saber tan clar que Jaume ja no era Jaume. Que s'havia fos com una ventada i que no em veia amb cor d'alenyar i de fer i de ser com abans. Tenia una mà posada damunt la taula que ell havia fet i sentia el desig que la fusta m'esbellegués ben sencera perquè, de jo, no en quedés ni rastre» (127).

La inconsciència temporal és també una manifestació de l'abandonament i la rendició davant les adversitats. Quan es casa Mateu, el fill petit, molts anys més tard, Conxa pren consciència del pas del temps i també del sentiment d'apatia amb què ha viscut d'ençà de la guerra, talment com si no hagués estat conscient: «Jo devia ser una dona gran o fins i tot vella. En aquell instant hi pensava per primer camí. Des d'acabada la guerra, els anys eren un punt ferm, estacat, igual. M'havia quedat quieta en aquell matí que els guàrdies havien trucat a la porta o potser m'havia perdut a l'alberg aragonès» (145-146). Aquest «punt ferm» conté un període de més de vint anys que s'inicia quan la pastissera del poble aconsella Jaume que fugi perquè sap del cert que l'aniran a buscar pels assassinats del pont d'Algorri, continua el dia següent amb la detenció del marit, el trasllat de les dones a la presó de Montsent i la posterior estada al camp d'Aragó. El buit temporal de Conxa la trasllada, des d'aquí, al dia del casament del fill, quan ja «deuria

començar d'arribar l'hora de morir, perquè ja en tenia més de cinquanta i no desitjava res de present ni de futur» (146).

El drama de Conxa és la impossibilitat de l'elaboració del dol i la superació del trauma. Per això, com es pot identificar en les diferents citacions, la protagonista no troba sentit a la vida i només veu possible la superació de l'angoixa vital a través de la mort. A la novel·la hi identifiquem, almenys, tres moments en què desitja morir: el moment de l'assumpció de la mort de Jaume; el de l'intent de suïcidi, uns anys després de la guerra i el de la consciència del pas dels anys i la inutilitat de la vida, en el casament del fill. Aquest capteniment és el que correspon a les víctimes de la Guerra Civil que «defraudadas ante el olvido y abandono a las que fueron sometidas en la transición y la democracia, optaron por quitarse la vida» (Corredera, 2010: 40). La concepció buida del món i la manca d'autoestima de Conxa permet vincular-la, segons la teoria de Freud (1990), a la malenconia, més que no pas al dol que, com hem vist, no pot elaborar. La diferència bàsica entre el dol i la malenconia és que aquesta és patològica, de manera que impossibilita l'acceptació de la superació del trauma. És el que Todorov (2000) enuncia com la «memòria literal», la que sotmet el present al passat.

També és «memòria literal» la que elabora Teresa de *País íntim*. Tenint en compte la relació intertextual entre les dues novel·les, convenim que els fets que tenallen Conxa són els mateixos que provoquen el trauma en Teresa que, a *País íntim*, s'identifica amb la filla de la protagonista de *Pedra de tartera*. La relació amb Jaume-Joan és, per tant, diferent, ja que Teresa n'és filla, però la desaparició del pare és la causa de l'actitud adusta que arrossega durant tota la seva vida. Rita, la narradora, assenyala la diferència que hi ha entre el dolor de l'àvia i el de la mare en la seva cerca de la comprensió i la comunicació amb la segona: «I sóc capaç d'aclarir una diferència entre la padrina i tu. En ella el record és dolor, una mutilació; a tu no et falta cap tros, però en tu hi ha més; al costat del dolor, ràbia i vergonya» (*País íntim*, 112). Efectivament, tal com és construïda la subjectivitat de Conxa a *Pedra de tartera*, la mort de Jaume significa una mutilació, l'extracció d'un component essencial per a la seva vida, per a la completeness de la seva identitat. Teresa, en canvi, desenvolupa uns sentiments dels que Conxa es veu mancada: la ràbia a causa de la impotència de poder castigar els culpables i la vergonya d'haver estat sempre una dona assenyada, portadora d'un pecat que en cap cas va cometre: «[la padrina] em diu que, més que ella, tu vas patir menyspreu dels de la dreta. T'assenyalaven com a filla d'un roig, que equivalia a dolenta i desgraciada, tot junt»

(150). Per raons diferents a les de Conxa, Teresa tampoc no pot superar el passat i, per tant, la seva vida queda fixada al trauma.

En diferents moments de la novel·la es fa referència al fet traumàtic de la detenció i posterior afusellament del pare de Teresa. Com Conxa, la impossibilitat de ritualitzar el dol és un llast per a ella. Durant bona part de la seva vida, la incertesa de la tomba del pare, el tracte rebut després de la reclusió a l'Aragó i les delacions dels veïns són els fils argumentals que esgrimeix per justificar la seva infelicitat. Les relacions tenses amb la seva pròpia mare i la filla sempre estan marcades pel retret i l'exigència del reconeixement del seu dolor: «Tot el que ella [la padrina] et dóna i et donarà li sembla poc, sempre es troba en deute davant la teva mirada» (208). Aquest deute és el que adquireix Conxa, a *Pedra de tartera*, amb la filla quan desisteix de la seva funció de mare i Elvira, la primogènita, es fa càrrec de la família. El «país íntim» de Teresa es construeix a partir de la interiorització del trauma que significa la desaparició del pare i es converteix en representació simbòlica d'aquest fet traumàtic. Com a tal, l'escena de la detenció apareix repetidament en la narració, sovint en forma d'analepsi, com si la impossibilitat de controlar el record fos indicatiu de la condició traumàtica del mateix. Teresa, com afirma Bister (2014: 306), completa una autoescenificació de víctima que precedeix a la transmissió del trauma.

En un exercici cíclic de transmissió generacional, també Rita se sent en deute amb Teresa perquè no aconsegueix alleugerir-li el dolor, tal com s'ha proposat. Aquesta és una conseqüència directa de l'autoescenificació que du a terme Teresa durant tota la seva vida. La impotència que sent Rita és la que no li permet relacionar-se amb la mare, de manera que, a mesura que va creixent, la distància amb ella és cada cop més gran. La narradora interpel·la la mare a partir d'una sèrie de reflexions a través de les quals li retreu els seus propis dilemes identitaris. Així, trobem repetides unes reflexions que són, alhora, una declaració d'intencions de la filla envers la mare: «Potser esperaves miracles» (10); «Potser esperaves que et curés la ferida» (14); «Potser esperaves que sempre callés» (76); «Potser esperaves que em casés ben jove» (88); «Potser esperaves que em fes modista» (91). Aquestes anàfores, tot i que no es repeteixen en la resta de la novel·la, donen informació sobre el tipus de relació que tenen mare i filla i fan avançar la reflexió d'aquesta sobre l'actitud de la mare envers ella en la construcció de la seva pròpia identitat. En la cerca de la comunicació, però, Rita explora totes les possibilitats per acostar-se a la mare, per conèixer les causes del seu dolor i acompanyar-la en la

superació. Però Teresa hi oposa encara més distància, més silenci, de manera que Rita només en rep la sensació de culpabilitat: «[...] jo em sento culpable de no haver esborrat l'afront de tants anys enrere» (189) i la necessitat de rebel·lar-se: «Tota de negre, et quedaves amb els teus morts i la teva feina, el teu país complet. No m'importava què et passés [...] tan sols desitjava marxar de les teves vores» (270).

Rita pensa que «es podia repartir la pena» de la mare entre ella i el germà, però la impossibilitat de Teresa d'elaborar el seu propi dol provoca en la seva filla la claudicació definitiva: «Ningú té en propietat un dolor com el teu» (163). Amb el temps, però, Rita elabora la seva pròpia cartografia dels fets de la guerra i la tragèdia de la família. Com si fos el procés de dol que ningú altre ha pogut ritualitzar, ella i Conrad aconsegueixen dibuixar un futur sense deutes amb el passat a través de l'exercici de recerca històrica i posterior reparació de les víctimes, resumits en unes paraules de Conrad en el seu discurs públic: «Som aquí reunits per fer memòria de la injustícia que es va cometre [...] Cal demanar perdó a les víctimes i en representació d'una de les famílies que va fer mal, la meua, jo en demano públicament» (338). Evidentment, és altament simbòlic que qui lidera l'acte sigui, justament, un dels nets de casa Melis, deladors dels seus veïns durant la guerra i que, a més, sigui l'home que Rita escull com a company de vida. La de Rita és, a diferència de la de Conxa i Teresa, una «memòria exemplar» en relació amb la fixació del fet traumàtic, seguint la nomenclatura de Todorov (2000), la memòria que permet recuperar els fets del passat per aprendre'n, única possibilitat de superació del trauma.

Tant Conxa a *Pedra de tartera* com Rita a *País íntim* elaboren un relat del record a través del somni. Conxa té un somni que sembla premonitori, l'estiu de 1936, en què li sembla ballar amb Jaume però, quan el mira, el ballador no té cara. També des de la porteria a Barcelona ens fa partícips de les converses que somnia amb gent del poble, l'únic àmbit, l'inconscient, en què pot elaborar un discurs. També en la impossibilitat de compartir amb els altres els records rau el caràcter traumàtic de la seva vida. Rita, de la seva banda, somnia en diverses ocasions amb l'escena de la detenció del seu avi, que ha sentit com a història fragmentada: als quinze anys, somnia que abraça un home jove a punt de saltar «dins un camió carregat d'homes espantats» (*País íntim*, 113); ja adulta, a Barcelona, torna a tenir el somni de l'avi pujant al camió que el conduirà a la mort. Una possible interpretació ens faria concloure que és a través del somni que una i altra elaboren, introspectivament, el seu dol. Conxa suma, al dol per la mort del marit, el dol

per la separació del seu espai vital quan emigra a Barcelona i la nul·la perspectiva d'arrelament al nou entorn. Rita només pot provar d'acostar-se a l'experiència de la mare a través del somni. La diferència entre l'una i l'altra és que Conxa és la portadora de l'experiència traumàtica, mentre que Rita en rep només una versió mediada per la narració dels altres.

Qui pot narrativitzar el trauma, quina és la funció del testimoni i l'esclariment de qui n'és víctima són els fils argumentals de la investigació sobre les figures del testimoni i la víctima en les obres del corpus.

5.2.3. Els testimonis i les víctimes

De manera conscient, no hem encarat l'anàlisi de la presència del trauma a *Mel i metzines* tot i ser, com hem assenyalat, una de les tres novel·les que narrativitzen la Guerra Civil. En el cas de la història d'Agustí Ribera, a més, la guerra és un fet viscut – tot i que amb irregularitats – des del front mateix. L'experiència del protagonista com a soldat i com a exiliat, però, no es relata seguint les marques del trauma, com sí que succeeix amb els personatges que viuen la rereguarda. Aquesta situació planteja una paradoxa evident que només es pot resoldre tenint en compte dues circumstàncies que mantenen una relació de causalitat: en primer lloc, l'interès de l'autora per analitzar, a través de l'escriptura, l'impacte dels processos traumàtics com la guerra i la migració en els personatges femenins; en segon lloc, l'evidència que, en la constitució del relat del trauma, hi intervenen elements que sobrepassen el mateix fet traumàtic, en aquest cas, el gènere de les víctimes. De fet, l'únic conflicte que ha de resoldre Agustí Ribera, com hem assenyalat, és el de la seva pròpia identitat. Ni la breu participació en la guerra, ni el pas pel camp de presoners a Adge, ni l'exili posterior a París són processos traumàtics per al protagonista, perquè només les dones són portadores, en les narracions del Cicle del Pallars, del relat dels elements constitutius i el efectes del trauma.

Si seguim la definició de les experiències traumàtiques que fa Ruiz-Vargas (2006: 9), a les que atribueix la capacitat d'alterar la capacitat de les persones per afrontar amb èxit els reptes de la quotidianitat, la percepció del perill i el concepte que tenen d'elles mateixes i del món en general, convindrem que Agustí Ribera no basteix un relat basat en els efectes que aquestes eventuais experiències han provocat en la seva vida, sinó que

la guerra i l'exili apareixen com a circumstàncies que modulen la seva trajectòria vital sense que, en cap cas, constitueixin una amenaça per al seu desenvolupament personal. Agustí Ribera, fins i tot a l'exili, té la capacitat de restablir els marcs simbòlics que li permetran formar una família i prosperar fins aconseguir l'èxit professional. En darrer terme, només la tornada a Olp, a la vellesa, li planteja alguns interrogants sobre la seva identitat, efecte que es dona habitualment en les persones migrades. Però ni tan sols aquest dilema impedeix que encari amb èxit els plans empresarials que l'han dut de retorn al poble on, això sí, torna a connectar-se amb el passat. En conclusió, Agustí Ribera es deslliura de la guerra en ser ferit prematurament al front d'Aragó i, posteriorment, l'exili l'allunya de la dictadura i la repressió que hauria patit com a vençut. La llibertat amb què viu la seva vida – impossible en el cas de les dones de les novel·les – malgrat el periple en el context bèl·lic, l'allunya no només dels efectes del trauma sinó també de la condició de víctima. D'aquí que la seva figura com a testimoni sigui, també, molt diferent de la dels personatges femenins.

El protagonista de *Mel i metzines* testimonia la seva experiència perquè així li ho demana la seva filla, interessada a recuperar el record d'un passat amb què podrà acabar de construir la història familiar. En aquest cas, és qui ha viscut l'experiència el qui construeix el seu propi relat i, també, la memòria col·lectiva a partir de la seva versió del passat. Tot i que aquesta versió formi part del que Erll (2010) ha teoritzat com a «contrarecord» en el sentit que s'oposa a la jerarquia de la cultura dominant del record, o, en altres paraules, al relat oficial de la memòria institucionalitzada, no s'estableix en aquest cas la paradoxa del trauma proposada per Jelin (2002), segons la qual l'experiència traumàtica no pot ser narrada a causa del buit dialògic provocat per la inexistència del subjecte anunciador i el subjecte receptor del missatge. Contràriament, el relat de *Mel i metzines* es correspon amb la reconstrucció de vida de la veu narrativa que s'identifica amb l'emigrant, circumstància que, seguint Mora (2011), és permesa a través de la reelaboració de la memòria.

Els casos de *Pedra de tartera* i *País íntim*, en canvi, són ben diferents. En primer lloc, cal establir si, en una i alta novel·les, les portadores del discurs sobre el trauma en són víctimes i, en segon lloc, quin tipus de testimonis representen. D'entrada, els personatges que experimenten directament els fets traumàtics són Conxa a la primera novel·la i Teresa, a la segona. Són, segons la teorització que Reyes Mate (2008) fa del terme, víctimes quant a subjectes innocents i quant a subjectes receptors de la violència

arbitrària causada per un altre ésser humà. El fet que cap de les dues protagonistes participi en el combat directe en un entorn de guerra, segons el filòsof, i, en canvi, en rebin les conseqüències de manera dramàtica, les predisposa a patir un procés de victimització unidireccional que ha de ser, necessàriament, imposat i involuntari, i contra el qual elles es mostren passives. També la teorització del concepte «trauma» que fa Maura Rossi (2015) s'avé amb l'adscripció de les figures de Conxa i Teresa a la noció de víctimes, ja que la definició que en fa implica que només les persones que han patit físicament el trauma en poden conservar l'efecte.

Daniela Bister (2014) proposa una classificació del terme «víctima» basada en l'aproximació que en fan les diferents disciplines. En el seu estudi, aplica aquesta classificació a l'anàlisi literària de novel·les del sistema hispànic, entre les quals inclou *País íntim*. Seguint aquesta classificació, tant Conxa com Teresa són víctimes socials en el sentit que, com hem analitzat, pateixen els efectes socials de la guerra, la postguerra i la dictadura. Són també víctimes del patriarcat (que Bister assenyala com a «víctimes femenines»),¹⁴⁸ com també la resta de personatges femenins de les obres del nostre corpus. Jaume-Joan és una víctima política ja que la seva identitat de víctima ha estat provocada per l'oposició a les forces sublevades i pel suport a la República. Teresa és també una víctima traumatitzada, segons Bister, que no aconsegueix superar el fet traumàtic i, finalment, Rita és víctima «d'un trauma heretat» directament de la seva mare. L'estudi de Bister cau en l'anàlisi forçada a què obliguen els sistemes de catalogació i, d'altra banda, també en algunes inexactituds sobre la realitat social catalana. D'aquí se'n deriva una anàlisi literària que, si bé no és improcedent, sí que obvia aspectes que considerem centrals, sobretot per donar resposta a l'interès de l'estudi, això és, la construcció literària de la víctima. També és el relat de les víctimes i la naturalesa dels testimonis quant a transmissors de l'experiència el que centra la nostra anàlisi.

En la definició de la figura del testimoni hi representa un paper fonamental la seva condició d'element constitutiu de la memòria i la seva construcció narrativa. Així, el relat del trauma només és possible si l'enuncia qui se'n pot considerar víctima, ja sigui per l'experiència directa o bé per la transmissió del mateix. D'aquesta manera, com hem indicat en la formulació teòrica del trauma, la relació directa entre aquest i la capacitat de narrar l'experiència només és possible dins d'uns marcs interpretatius que

148 La definició de les figures femenines com a víctimes de la violència patriarcal ja ha estat articulada i analitzada en l'apartat corresponent d'aquesta investigació.

comparteixin el narrador i el narratori. Coincideix amb aquest plantejament general Reyes Mate (2008) que atribueix a la víctima una veu i una autoritat que no poden ser substituïdes, en cap cas, pels seus familiars o descendents. Tot i així, diversos teòrics (Van Alphen, 1999; Agamben, 2000; Jelin, 2002; La Capra, 2005; Navarrete, 2014) i també autors supervivents de l'Holocaust (Antelme, 1957; Primo Levi, 1989; Semprún, 2014) han assenyalat la dificultat del testimoniatge, fins i tot la incapacitat de testimoniar i, especialment Agamben, la necessitat de l'ètica del testimoni, únic relat que es pot confrontar amb l'ètica dominant. Així, la veu autoritzada de la víctima no pot ser substituïda per la dels seus descendents, però fins i tot proveïda de veu i autoritat, la víctima pot sentir-se incapacitada per testimoniar.

Aquesta incapacitat sembla poder atribuir-se a Conxa i a Teresa, tot i que, per camins diferents, acabem rebent el relat del seu testimoni en tots dos casos. A *Pedra de tartera* rebem la narració de Conxa, com hem analitzat, en un monòleg en primera persona que recorre cronològicament – malgrat el·lipsis diverses – la història de vida de la protagonista, convertida també en narradora. El caràcter testimonial de la narració es veu reforçada per la identificació d'un narratori implícit, de qui no coneixem ni l'existència ni la identitat. Aquesta circumstància és fonamental, perquè l'acte del testimoniatge només és possible si es dona el context referit anteriorment d'uns marcs interpretatius comuns, d'una banda, i les condicions dialògiques d'existència d'un narrador i un narratori que completin el procés d'articulació del relat i d'escolta, de l'altra. Segons Ricoeur (2010: 205), en l'acte de testimoniatge, el narratori és qui legitima la posició de testimoni del narrador. Podem aplicar aquest esquema a la narració de *Pedra de tartera* que també, com assenyala Łuczak (2011: 210), recull una altra característica del procés de testimoniar establert per Ricoeur, això és: Conxa, com a testimoni, és capaç de repetir el seu testimoniatge i, d'aquesta manera, en confirma el seu caràcter fidedigne. La fiabilitat del testimoni de Conxa, a més, s'acaba de consolidar justament a *País íntim*, en el moment que Maria Barbal hi reprèn trames iniciades a la primera novel·la, de manera que avala la història explicada a *Pedra de tartera*.

Tot i l'estranyament que provoca en el lector el fet que Conxa acabi conformant i compartint un relat vital, després d'haver comprovat com el silenci ha marcat bona part de la seva vida, aquesta circumstància pot respondre a causes relacionades tant amb la diegesi com amb l'acte d'escriptura de la novel·la: en primer lloc, la capacitat de testimoniar, segons Jelin (2002), només és possible amb el pas del temps, i Conxa

articula el seu relat des de la vellesa; en segon lloc, la distància amb la seva terra, la solitud i l'alienació que pateix a Barcelona, pot haver activat l'acte de recordació i la necessitat de l'articulació d'un discurs; en tercer lloc, segons que ella mateixa diu, a través del somni troba interlocutors amb qui compartir els records (i no només els records, sinó els marcs interpretatius que possibiliten la comunicació). De fet, Conxa es lliura a l'evocació perquè l'arrelament al nou espai li resulta impossible, i perquè ni tan sols li és atorgat de poder utilitzar la seva pròpia llengua. Łuczak (2011: 210) ho formula de la següent manera: «*El acto de narrar se presenta pues como una experiencia límite, como lo es, para la protagonista, la Barcelona misma*». Finalment, entre l'autora i la persona que va viure l'experiència traumàtica s'hi situa, segons Navarrete (2014), un personatge que s'apropia de l'experiència per fer possible la narració. Aquesta formulació és necessària per a la transmissió de la memòria, perquè el testimoni directe, el real, no pot en cap cas recordar el trauma, sinó revivre'l, i aquesta circumstància fa impossible l'articulació d'un relat.

Aquest és també el plantejament a *País íntim*, amb la diferència que el narratori ja no és implícit, sinó explícit, de manera que aquest fet i la seva identitat determinen la forma del discurs. La segona persona del singular que utilitza Barbal, tot i marcar proximitat entre narradora i narratària, no aclareix si es tracta d'un relat escrit o d'un relat oral. Malgrat tot, al final de la novel·la el lector pot dubtar de la identitat de la narratària que, potser, només és la destinatària de la història, perquè és molt improbable que Teresa hagi estat escoltant o llegint el relat de Rita.

Tota la narració de *País íntim* està construïda a partir de les memòries pròpies, parcials i fragmentades, de diversos membres de la família. A banda dels seus propis records d'infantesa, a Rita li són transmesos els records del pare, de la mare, de l'àvia i de la cosina Veva, amb els quals va confegint la història familiar i acaba identificant la desaparició de l'avi com el fet traumàtic que deriva en les diferents victimitzacions, sobretot de l'àvia i la mare. És ella qui, des de la distància temporal i per una qüestió de cerca de la seva pròpia identitat i de justícia, acaba reconstruint els fets de 1938 que marquen la història dels personatges de *País íntim* i de *Pedra de tartera*. A banda, dels records transmesos en construeix la memòria col·lectiva dels estralls de la guerra i de la posterior repressió i, també aconsegueix contextualitzar els esdeveniments vinculats al franquisme i la transició democràtica que viu en primera persona. El coneixement dels fets que li són llegats pel testimoniatge que aporten els diferents personatges permeten

que, ja a la maduresa, Rita aconsegueixi fer pública la memòria dels qui no van tenir dret a la paraula durant la dictadura. Aquest fet només és possible en un context de democràcia i pren forma en un acte que converteix el cementiri on s'han traslladat les restes dels afusellats en un *lieu de mémoire* que restitueix la dignitat de les víctimes. Aquest procés de rememoració, en mans de Rita, no respon a la producció de records, sinó a la seva reconstrucció.

La relació tensa entre Rita i la seva mare només es resol quan Teresa perd la memòria.¹⁴⁹ Durant la seva vida, ha estat incapaç de construir un relat sobre els efectes que el fet traumàtic d'haver viscut la guerra (simbolitzada en la desaparició del pare i la impossibilitat d'elaborar-ne el dol) li ha provocat. Teresa no aconsegueix superar el trauma, sinó reactualitzar-lo constantment. La transmissió d'aquesta experiència es dona de manera natural, sense que Teresa tingui cap intenció de fer-ne partícip la seva filla. Tot i que la versió que Rita en rep és mediada, s'identifica un vincle emotiu entre ella i el patiment de la mare. D'aquí que, al llarg de la novel·la, la narradora manifesti repetidament la seva voluntat d'alleujar el dolor de Teresa: «Torno a pensar en tu i sé que una vegada més he fracassat: no he aconseguit treure't ni una sola preocupació, no t'he fet feliç, al contrari» (*País íntim*, 141), fins que aconsegueix entendre que aquest alleujament no és possible. El vincle emocional que hi identifiquem (en el sentit que aquest fracàs en l'acompanyament de l'experiència traumàtica de la mare condiona la vida de Rita) donaria validesa a la teoria de la postmemòria que elabora Hirsch.¹⁵⁰ Segons Hirsch (2013), el vincle emotiu entre el qui ha viscut el fet traumàtic i els seus descendents legitima aquests darrers a patir-ne directament les conseqüències i, per tant, a produir-ne uns records determinats. Es tractaria, en aquest cas, d'una memòria vicària condicionada per l'acció imaginativa que, a *País íntim*, Barbal converteix en el seu impuls creatiu. En paraules de Sebastiaan Faber (2011), el relat de Rita es basaria en les relacions no només «filiatives» sinó també «afiliatives» entre ella i la generació anterior; és a dir, d'una banda, aquest relat és fruit de les relacions de parentiu entre mare i filla; de l'altra, Rita adquireix un compromís amb la memòria col·lectiva que la significa socialment. Aquesta circumstància és possible en el context de la Guerra Civil

149 Maria Barbal (2017) afirma, en un article recent, parlant d'ella mateixa: «[L'autora] Ha viscut l'època franquista quasi de cap a cap. Ha vist com el trauma familiar produït per la guerra civil i els seus vencedors ha representat un fet sense recuperació possible, una desgràcia per a tota la vida, fins que ha arribat la desmemòria i la mort». Aquestes paraules semblen contenir el nus de la relació entre realitat i ficció respecte el relat de Rita i la pròpia experiència de Barbal.

150 Ens referim al plantejament teòric de la transmissió del trauma, no tant a la identificació de les víctimes que, en el cas de Hirsch, ens dirigiria exclusivament al context de l'Holocaust.

espanyola, com indica Faber, per la dimensió política de la memòria del conflicte bèl·lic i el franquisme.

Els elements articuladors de la memòria, identificats en la seva formulació teòrica, participen en el treball memorístic que Barbal construeix a partir dels textos ficticials. L'autora s'erigeix en transmissora d'uns records que recupera amb la literatura i, entre la figura del testimoni que ha viscut l'experiència i la seva funció de transmissora, hi situa els personatges que fan possible la narració. Juntament amb l'anàlisi de les formes de la memòria, l'estudi i identificació d'aquests elements articuladors abonen la consideració de la narrativa del Pallars com a narrativa ficticial de la memòria cultural del territori.

CONCLUSIONS

En la presentació d'aquesta tesi establíem que l'objectiu de la nostra investigació era posar de relleu la vinculació de les obres del Cicle del Pallars amb les narratives de la memòria. L'anàlisi literària ens havia de permetre identificar-ne els elements vinculants i inscriure les obres en la discussió acadèmica sobre la memòria de la Guerra Civil espanyola. El caràcter multidisciplinari dels estudis de la memòria cultural, *Cultural Memory Studies*, i la seva vocació d'hibridisme fan que aquest camp sigui idoni per a l'estudi de la relació entre la cultura i la memòria en què es basa el marc teòric que prenem com a base per al nostre estudi, juntament amb l'enfocament que hi aporten els estudis literaris. Aquest context resulta productiu perquè permet que l'interès epistemològic que comparteixen disciplines diverses com la història, l'art, la literatura, la sociologia, la psicologia o l'antropologia, per exemple, pugui ser estudiat amb un enfocament doble que sumi les tesis sobre la recuperació de la memòria col·lectiva a la seva construcció discursiva. I aquest ha estat l'objectiu que ha guiat la nostra recerca: justificar que la narrativa barbaliana del Pallars actua com a mitjà per a representar el passat i, alhora, per a crear-ne memòries alternatives. A fi de donar-hi compliment, havíem d'establir, en primer lloc, que les obres del corpus constitueixen una unitat narrativa i, en segon lloc, que contribueixen a la construcció de la memòria cultural de la Guerra Civil, el franquisme i l'èxode rural dins del sistema literari català.

Per tal de poder donar resposta a aquests dos propòsits necessaris, se'ns ha imposat la necessitat d'abordar, en primer lloc, l'evolució del concepte «memòria» en relació a l'acte de recordació dels fets traumàtics, ja que hem identificat les novel·les del corpus com a relatives als processos de representació del passat bèl·lic i les seves conseqüències. Per encarar, doncs, el recorregut per les diverses teoritzacions de la memòria, ens hem pres la llicència de començar l'exposició amb una referència literària vinculada a l'experiència compartida per Maurice Halbwachs i Jorge Semprún a Buchenwald. Aquesta anècdota ha actuat a mode de pòrtic per a la presentació del fet històric que es considera la base dels estudis culturals de la memòria a Europa, l'Holocaust nazi, origen dels *Holocaust Studies* dels quals es derivaran els *Memory Studies* i, posteriorment, els *Cultural Memory Studies* que prenem com a referència en la nostra investigació. L'Holocaust es converteix, així, en el símbol tant de fets

traumàtics com de la seva memòria i funciona, en una relació gairebé sinecdòquica, com a referent dels estudis sobre la memòria d'esdeveniments històrics com, entre d'altres, la Guerra Civil espanyola. Tot i el referent que representa, ni la Xoà ni els estudis sobre la seva memòria o la seva representació literària es poden traslladar directament a l'estudi de la memòria de la guerra espanyola. Tenint en compte aquesta premissa, hem estructurat un marc teòric orientat a establir els elements articuladors de la memòria, les formes que aquesta adquireix i la seva relació amb el gènere, factors que posteriorment hem utilitzat per analitzar la representació literària de la memòria en les obres del corpus. Al llarg del primer capítol, les múltiples referències a la memòria de l'Holocaust, o la seva consideració d'esdeveniment activador de la memòria col·lectiva a Occident, ens han servit per bastir el discurs de la memòria com a categoria teòrica. En relació amb aquest discurs, hem hagut de referir en més d'una ocasió la diferència entre aquest procés històric, caracteritzat per la seva dimensió ètica, i el protagonitzat per la guerra espanyola, caracteritzada per la seva dimensió política en relació a la consideració que es fa, en un i altre context, de les víctimes (Faber, 2014).

Ens ha calgut fer un recorregut per les teoritzacions dels més importants estudiosos com Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Jan i Aleida Assmann i Astrid Erll, a través dels conceptes que ens han ajudat a configurar el nostre marc: «memòria col·lectiva», «*lieux de mémoire*» i «memòria cultural». Al llarg de la investigació, els conceptes que hem pogut relacionar amb les obres del corpus són el de «memòria col·lectiva» i «memòria cultural», en el sentit que el Cicle del Pallars és constitutiu de la memòria cultural del territori en relació als eixos que hem establert com a estructuradors del relat literari. Tot i la originalitat de l'aportació de Pierre Nora quant als «*lieux de mémoire*», la seva singularitat en relació al context històric i cultural francès no ens ha permès de vincular-la amb la narrativa barbaliana del Pallars. Si bé alguns estudiosos com Albert Balcells (2008) o Enric Pujol i Queralt Solé (2016) han assajat de determinar quins són els llocs de memòria dels catalans a l'entorn de la Guerra Civil espanyola i la repressió franquista a Catalunya, no observen els símbols materials o immaterials que no han estat investits de la connotació política necessària per a ser considerats com a tal. Ni aquesta concepció dels historiadors catalans, ni l'original de Nora (que estableix el sentit material, el funcional i el simbòlic per a la constitució d'un *lieu de mémoire*), són aplicables a les obres literàries objectes de la nostra anàlisi. Tot i així, l'historiador francès ens ofereix la possibilitat d'adscriure el nostre corpus a la consideració de llocs

de memòria com a símbols immaterials de la memòria col·lectiva i com a elements constitutius de la identitat, però caldria, per assumir aquesta afirmació, un estudi aprofundit sobre la recepció de les obres i el seu impacte en la comunitat de record, aspecte que, per formar part d'una disciplina al marge de l'anàlisi textual, no hem abordat en aquesta investigació. Només amb la concepció que en fa Ana Luengo (2004) ens acostaríem a la possibilitat de considerar les obres del corpus – o *Pedra de tartera*, per la seva singularitat d'obra fundacional – com a llocs de la memòria, ja que l'estudiosa afirma que el text literari és un *lieu de mémoire* amb què les comunitats commemoren el seu passat. Malgrat la confirmació de l'èxit editorial que ha suposat *Pedra de tartera* i les accions que es duen a terme per vincular la novel·la amb el territori que ficcionalitza, com els itineraris literaris i les múltiples activitats culturals que s'han dut a terme a l'entorn de l'obra durant molts anys, endiferents entorns institucionals i contextos geogràfics, no ha adquirit – o no encara – el simbolisme i el caràcter referencial que s'ha reconegut a *La plaça del Diamant*, per exemple.

L'estudi de la memòria de la Guerra Civil, el franquisme i la Transició i el de la narrativa espanyola i catalana que en fan eix temàtic ens ha proporcionat el context històric i cultural en què s'emmarquen les obres del corpus. A banda, tot i la conscient manca d'exhaustivitat en l'anàlisi històrica que justifica el caràcter literari de la nostra investigació, ens ha aportat informació sobre els desajustos que han condicionat la construcció de la memòria col·lectiva en aquest aspecte. Sense cap intenció de voler aprofundir en l'estudi historiogràfic dels fets establerts com a eixos del relat, sinó a mode de repàs succint, el nostre interès ha estat l'anàlisi dels contextos i de les formes en què es construeix i articula la memòria d'aquests esdeveniments. Hem conclòs que, més enllà dels estudis historiogràfics sobre la Guerra Civil i el franquisme a Catalunya, cal formular també propostes complementàries que abordin la formació i la transmissió de la memòria dels fets històrics i que hi relacionin les expressions culturals i, per tant, també les literàries. El treball bibliogràfic d'Helena Mesalles (2002), malgrat que aporta informació valuosíssima i una catalogació d'obres de la literatura catalana que han recuperat la memòria de la Guerra Civil, no va més enllà del que ordena la naturalesa de l'estudi: fer una bibliografia de la literatura de ficció i no-ficció que tenen com a eix temàtic la guerra i la seva memòria. Aquest mateix estudi destaca la necessitat (ja prevista per Maria Campillo el 1979) d'encarar la confecció d'una bibliografia catalana de la Guerra Civil. Hi afegim, a més, la urgència d'estudis que analitzin la producció

literària catalana sobre la guerra, l'exili i la dictadura, publicades durant la guerra i també posteriorment, però també són necessaris treballs que sistematitzin l'estudi de les obres catalanes en relació al conflicte i a la recuperació literària de la seva memòria. La urgència es justifica no només per la importància del tema en relació amb les representacions simbòliques de l'esdeveniment més important del segle XX espanyol i la seva incidència en la història i la societat catalanes, sinó també pel fet que l'acadèmia espanyola, que ha tingut l'encert d'abordar l'estudi de la memòria de la guerra en l'obra literària, obvia la literatura escrita en català.

De l'estudi dels enfocaments teòrics sobre la memòria en sorgeixen les claus interpretatives de les obres literàries com a mitjans de la memòria cultural i les seves representacions simbòliques: els elements articuladors de la memòria i les formes que adquireix la memòria en la literatura. Tot el nostre discurs és sostingut per la consideració del gènere com a vertebrador de les construccions simbòliques i participa de l'establiment social de la identitat, tant individual com col·lectiva. Un dels aspectes que ens interessa és el que ens aporten els estudis de gènere que estipulen aquest com a estratègia metodològica i política per a construir els relats silenciats. No és només l'interès manifest de Barbal pels personatges femenins i la seva singularitat en la vivència de la guerra i l'èxode rural, per exemple, el que sosté aquest interès, sinó també la participació definitiva del gènere en la contribució de l'obra literària a la construcció de la memòria cultural. Com en tants altres àmbits acadèmics, el de l'estudi de la memòria col·lectiva presenta certes mancances en l'aplicació dels condicionants que aporta el gènere. En la nostra anàlisi, aquesta perspectiva ha estat imprescindible per justificar les formes que adquireix la memòria en el relat de les dones, d'una banda, i també l'actitud que aquestes prenen davant els fets que articulen la memòria i la diferència amb la dels personatges masculins, de l'altra. Les vivències dels moments de guerra, la repressió franquista, l'exili o l'èxode rural, el canvi de paradigma social, els modes de vida, el desarrelament, la violència o l'autorització per accedir a la reflexió crítica, per exemple, prenen formes i tenen conseqüències diferents segons siguin homes o dones els qui en són protagonistes. Així mateix, homes i dones són portadors de relats diversos quant a la memòria. Aquestes traces s'han pogut identificar i analitzar en totes les obres del corpus sense necessitat de dedicar un capítol específic al tractament del gènere. Ben diferentment, la nostra decisió ha estat utilitzar el gènere com a categoria

analítica per tal de proveir-lo de la centralitat que li correspon en l'anàlisi de la representació simbòlica de qualsevol acció humana.

És d'Astrid Erll i el seu estudi sobre la memòria col·lectiva i les cultures del record de qui hem pres el context teòric de la concepció de la memòria cultural com a mitjà de creació o modificació de les representacions del passat a través de manifestacions culturals, com ara la literatura. La memòria cultural basa la seva conceptualització en la definició del mitjans de memòria com a formes de transmissió del passat comú en uns contextos determinats. Aquests mitjans, que operen en sistemes simbòlics, poden crear versions del passat o modificar-ne les existents. En aquest sentit, l'efecte que les novel·les poden tenir sobre la memòria cultural d'un territori té a veure amb els seus trets formals i temàtics, tant com amb les seves qualitats quant a mitjà de memòria. En el nostre estudi, hem argumentat que les obres del corpus funcionen com un mitjà de la memòria cultural de la guerra, el franquisme i l'èxode rural ja que donen compte de les funcions que se'ls atribueixen: l'emmagatzematge, la circulació i la provisió de paradigmes culturals. Justificar aquesta funció de les obres ha estat l'objecte principal de l'anàlisi literària.

L'anàlisi textual de les obres ha representat el nus de la tesi. És a través d'aquesta lectura atenta que hem pogut determinar que existeix una unitat narrativa de Barbal a l'entorn del Pallars; que aquest corpus s'adscriu al que hem definit com a «narratives de la memòria» i que, com a tal, dialoga amb els plantejaments hermenèutics que a nivell internacional s'han establert en relació a la memòria i la literatura. El marc analític que hem proposat estableix que, en primer lloc, els elements narratius i els memorístics donen compte de les representacions simbòliques que, a les obres, es constitueixen a través de les diferents memòries i, en segon lloc, també de les claus interpretatives que hem estipulat a l'entorn de les formes i l'articulació de la memòria. D'aquesta manera, hem pogut fer un abordatge de l'anàlisi que ha sumat les estratègies dels estudis literaris als de la memòria. Així, els elements narratius que, segons la narratologia cultural, contenen valor semàntic, ens han permès establir el tipus de memòria que les obres narratives ficcionalitzen a partir de l'anàlisi del temps i l'espai. Hem utilitzat el concepte de «cronotop», que hem establert a l'entorn del caràcter indissoluble del temps i l'espai en la ficció literària, com a visió panoràmica d'una època i un lloc en el sentit que aporta Mitterant (1990), és a dir, considerant la representació d'un estat del món en un temps i un lloc determinats o, el que és el mateix, identificant el temps com a quarta dimensió

de l'espai (Bajtín, 1989). També hem analitzat la llengua com a element articulador de l'experiència i constitutiu del caràcter discursiu de la memòria. A aquests tres elements – coincidents amb els marcs socials estipulats per Halbwachs en la producció de la memòria col·lectiva – s'hi han sumat l'estructura de les obres, la intertextualitat i la caracterització dels personatges.

Les obres del Cicle del Pallars comparteixen tant l'arc temporal, definit com el substrat històric de la narració i identificat a partir de la Guerra Civil, el franquisme i l'èxode rural, com també l'espai referencial que signifiquen l'àmbit rural i l'urbà. Tot i així, els plantejaments diversos de les obres conviden a observar les diferències existents en l'aplicació del model analític. D'una banda, perquè els fets històrics ficcionalitzats o bé presos com a referència temporal tenen un pes divers en cadascuna de les obres. De l'altra, perquè l'espai diegètic, que en totes les obres combina el camp i la ciutat, també apareix amb diferent recurrència i centralitat segons l'obra de què es tracti. De la mateixa manera, l'ús que l'autora fa de la variant pallesega en l'escriptura, les reflexions metalingüístiques dels personatges o els seus usos lingüístics també són diferents en cadascuna de les obres del corpus. A mode d'exemple: si l'acció de *Pedra de tartera* transcorre principalment a l'espai natural i només en l'últim capítol es trasllada l'acció a Barcelona, *Càmfora* situa l'acció a la ciutat comtal des del segon capítol. Si *Mel i metzines* recorre temporalment la preguerra, la guerra, la postguerra i la recuperació democràtica dels anys 1980, *País íntim* pren sentit en el context dels moviments i els debats de recuperació de la memòria històrica de començaments del segle XXI. Si a les dues primeres novel·les i a la darrera, el tema central és la Guerra Civil, a *Càmfora* assistim al relat de la migració a la ciutat i a l'abandonament d'uns modes de vida propis de les societats rurals. Però en totes les obres l'espai referencial és el Pallars, que apareix desidealitzat com a tema i marc narratiu de la ficció; l'època, el segle XX i els referents històrics que vertebraven les trames, la guerra i l'èxode rural.

L'anàlisi de l'estructura i de les veus narratives, de la intertextualitat i de la caracterització dels personatges ens ha aportat informació sobre els models culturals, socials i els modes de vida i hem pogut concloure que actuen com a identificadors de les representacions simbòliques a l'entorn de la memòria. Així ho demostra el fet que les diverses veus narratives es presentin en coherència amb el tipus de relat de cadascuna de les obres: la forma de «monòleg evocatiu» de *Pedra de tartera*, la redacció de memòries enregistrades i transcrites de *Mel i metzines*, l'estil indirecte lliure i

l'alternança de focalitzacions de *Càmfora* o l'aspecte epistolar de *País íntim*. En tots els casos, la forma que pren el relat intervé en la recreació del passat amb la concurrència de la ficció en el context de les «narratives de la memòria», categoria que hem adoptat en la nostra investigació com a bàsica en la catalogació de les obres que són productores de significat i que actuen com a representació simbòlica d'una realitat històrica. L'estructura i la veu narrativa intervenen, de la mateixa manera que ho fan les trames de les obres, en la configuració d'una unitat narrativa específica que presenta, també, diversos elements intertextuals. A banda dels elements narratius que ja hem assenyalat – els esdeveniments històrics establerts com a eixos vertebradors el relat, el temps i l'espai, la llengua, la veu narrativa i l'estructura – la construcció literària de totes les obres del corpus parteix de l'ús d'elements etnogràfics comuns que, un cop identificats, ens han permès establir les vinculacions en el tractament de trets culturals estipulats a l'entorn de l'oposició dels parells rural-urbà i home-dona.

La intertextualitat entre les obres es manifesta, així mateix, en la identificació d'elements de descripció de l'organització social patriarcal, en l'ús d'imatges amb valor simbòlic a mode de metàfora o correlat objectiu o, també, en la recurrència al relat de la infantesa desproveïda del sentiment de protecció i felicitat que generalment se li atribueix. De la mateixa manera, a les obres hi identifiquem el relat de la maternitat, presentada habitualment com a circumstancial i sempre polaritzada per l'absència de la figura materna o per la presència de figures repressores o incapacitades per assumir el seu paper de mares. Altres llocs comuns de la narrativa del Pallars són la vellesa, la solitud, la incomunicació i la relació entre la sexualitat i la violència contra les dones, que és l'única forma que adquireix el tema en les obres del corpus. També l'ús de topònims reals i imaginaris i els fils argumentals, segons hem comprovat, formen part d'una realitat interna de l'obra de Barbal. Finalment, hem analitzat l'especial relació intertextual entre *Pedra de tartera* i *País íntim*, que, a banda dels elements que les vinculen a la resta d'obres, comparteixen personatges i línies argumentals, sobretot a partir del relat de la guerra que apareix en les dues novel·les a través d'una mateixa història. És a partir de l'estudi dels elements intertextuals entre les obres que hem assenyalat *Pedra de tartera* com a gènesi del Cicle del Pallars, en el sentit que bona part dels elements narratius compartits per les obres es referencien a partir de la seva aparició, en forma més o menys larvada, a la primera novel·la. A banda de les circumstàncies extratextuals – el molt major nombre d'edicions i de traduccions, per

exemple – que singularitzen *Pedra de tartera* respecte la resta d'obres del Cicle, les diferents estratègies narratives que s'hi desenvolupen justifiquen el seu paper fundacional. L'estudi aprofundit de la recepció de la novel·la tant al domini lingüístic català com en l'àmbit internacional – una tasca que encara no s'ha realitzat, i que permetria determinar fins a quin punt *Pedra de tartera* ha estat una peça clau en la internacionalització de la literatura catalana després de la Fira de Frankfurt de 2007 – contribuiria a situar-la en el panorama editorial d'obres que recuperen la memòria de la Guerra Civil espanyola.

L'anàlisi dels elements narratius es completa amb l'estudi de la caracterització dels personatges que, a l'obra barbaliana del Pallars, coneixem a través de les accions i de les actituds que prenen en les diverses circumstàncies vitals i, també, a través de les seves percepcions, reflexions o emocions. En l'estudi hem destacat el fet que el gènere, l'ús que els personatges fan de la llengua i la seva actitud metalingüística participen en la seva caracterització. Però l'aspecte més important és la centralitat que els personatges adquireixen en la narrativa del Pallars, ja que són les seves accions i actituds que permeten el lector conèixer els espais en què transcorre l'acció i els fets i l'efecte que aquests els provoquen.

Tots aquests elements narratius, que el nostre marc analític disposa com a relatius a les representacions simbòliques i com a generadors d'un tipus de memòria específica, legitimen la consideració del corpus com una unitat narrativa que participa de la construcció literària de la memòria del territori. La segona part de la nostra anàlisi ens ha permès establir de quina manera les obres actuen com a mitjà de la memòria cultural de la Guerra Civil, el franquisme i l'èxode rural. Les formes i l'articulació de la memòria com a claus interpretatives del Cicle del Pallars han estat estudiades a partir d'elements narratius com l'ús de la ficció, les vinculacions entre el procés històric i el literari o el paratext, d'una banda, i la presència o l'absència dels elements articuladors de la memòria que hem establert en el marc teòric, assenyalats com a elements memorístics, de l'altra. Així, hem analitzat de quina manera la ficció és utilitzada com a estratègia per a la reconstrucció del record, tenint en compte que l'autora escriu sobre experiències mediatitzades que ha rebut de forma fragmentada i que recupera condicionada per l'acció imaginativa. A les obres del Cicle, la ficció transforma el passat en matèria literària i proposa interpretacions diverses de la memòria compartida. A més, la intencionalitat de l'autora, que pretén incidir i qüestionar els fets narrats, no és convertir-

se en cronista d'una època i uns fets, consignar-los historiogràficament, sinó dotar d'unitat a la història familiar que li ha estat transmesa i, per tant, recuperar i donar forma a la memòria col·lectiva d'una època i uns fets concrets. La relació entre aquests fets i la seva expressió literària s'ha estudiat a través de les indicacions temporals i històriques que apareixen a les obres i del grau de ficcionalització dels fets reals. D'aquesta manera, hem establert el grau de referencialitat del fet històric respecte el ficcional.

Més enllà de les indicacions temporals i històriques directes, hem establert de quina manera les obres del corpus ficcionalitzen la guerra i l'èxode rural i com es converteixen en el context històric de les diferents trames. Hem destacat que la guerra no apareix com a element diegètic en cap de les obres i, per tant, que al corpus hi podem trobar un relat de guerra – perquè hi ha referències al conflicte però, sobretot, a les conseqüències que té sobre els personatges – sense que hi aparegui cap relat bèl·lic. Tot i així, la guerra estructura els relats i es converteix en impuls creatiu de l'autora, sobretot a *Pedra de tartera*, *Mel i metzines* i *País íntim*. De la seva banda, *Càmfora* és la novel·la de la migració, la que literaturitza de manera central l'èxode rural i les implicacions de tot tipus que el procés migratori té, tant en els personatges com en el territori. Per parlar de la ficcionalització de l'èxode, hem estipulat dos elements temàtics d'anàlisi que ens parlen de la migració com a procés traumàtic i que tenen a veure amb l'assumpció de noves formes de vida: l'arrelament i el desarrelament, d'una banda, i la intervenció de la violència en la construcció de la subjectivitat femenina, de l'altra. Tots dos aspectes són complementaris, ja que els processos d'arrelament i desarrelament en el tractament de la migració estan estretament lligats a qui els protagonitza i, com ja hem assenyalat i justificat, el gènere dels personatges en condiciona la subjectivitat. En el cas de les dones, a les dificultats de l'adaptació a un nou paradigma social s'hi afegeix la violència sistèmica i simbòlica que s'esdevé de les relacions de dependència entre els individus legitimades pel patriarcat i que, a les obres, apareix identificada pel silenci que les figures femenines utilitzen com a estratègia de resistència vital, bé com a refugi psicològic. Hem analitzat aquestes violències i les seves representacions literàries a través de la violència institucional i la violència sexual, en tots dos casos, expressions de l'abús del poder masculí sobre les dones. En el cas de les figures masculines que, excepte a *Mel i metzines*, sempre són personatges secundaris, malgrat ser portadors de la memòria de la política, el poder, la guerra, l'autoritat o la justícia, actuen com a contrapart de les figures femenines portadores del discurs del trauma, del silenci o de la

violència, sempre centrals a l'obra barbaliana del Pallars. Fins i tot el protagonista de *Mel i metzines* sembla justificar el seu periple en contraposició al periple de la Conxa de *Pedra de tartera* que és, com diu Fuster (1988: 379) sobre *La plaça del Diamant*, una «peripècia individual, concreta, humana» de la protagonista en relació amb la guerra i amb la postguerra.

L'anàlisi del paratext ens ha aportat informació dels elements peritextuals amb càrrega semàntica o simbòlica quant a la constitució de la memòria. En aquest aspecte, ha estat molt útil l'anàlisi de les notes introductòries i aclariments de l'autora, sobretot perquè les notes aparegudes a les primeres edicions de *Pedra de tartera* i de *Mel i metzines* es relacionen amb aspectes que hem destacat com a essencials en l'estudi de la literaturització de la memòria: d'una banda, la consciència lingüística de l'autora que pren la decisió d'incorporar a l'escriptura de la primera novel·la lèxic de la variant pallaresa; de l'altra, les indicacions de les formes que adquireix la transmissió de la memòria en la segona. L'estudi de les cobertes i dels títols s'ha basat en el seu grau de referencialitat simbòlica. En aquest aspecte, hem conclòs, pel que fa a la intitulació, que les obres del Pallars presenten títols que ajuden a identificar l'obra, a assenyalar el seu contingut i a atraure l'atenció del lector, si seguim l'esquema de Genette. Però, al marge d'aquesta valoració acadèmica, hem posat de relleu l'alta expressivitat dels títols de les obres que, en alguns casos, hi sumen l'originalitat de l'ús d'un lèxic específic estretament vinculat al referent territorial i cultural.

L'estudi de les cobertes ha revelat dos aspectes que creiem essencials: en primer lloc, ha confirmat que les obres del Cicle del Pallars han estat adscrites generalment al que s'ha convingut en anomenar «novel·la rural». Així ho demostren la majoria de les cobertes, que contextualitzen les obres en l'àmbit rural i, com hem vist, ho fan fins i tot amb imatges que poden resultar equívokes en relació al seu contingut. En segon lloc, aquesta mateixa circumstància justifica la consideració de les obres com a part d'una unitat narrativa. Paradoxalment, *País íntim*, la novel·la que clou i dota de consistència el Cicle del Pallars, segons hem demostrat en aquesta tesi, queda exclosa d'aquesta unitat gràfica. Identificats els elements paratextuals de les obres com a portadors d'informació en referència a la constitució de la memòria, hem conclòs que participen de la identificació de les novel·les com a mitjà de la memòria cultural.

Finalment, hem abordat la investigació dels processos memorístics com a dispositius narratius a través de l'anàlisi dels elements articuladors de la memòria i la seva funció

en la creació de l'univers literari del Pallars. Hem partit de la prevenció que la diversitat de les obres pel que fa a les estratègies narratives no ens permet l'aplicació sistemàtica dels models analítics i, també, de la idea que la conceptualització d'aquests elements se centra en la seva relació amb el conflicte bèl·lic. És el cas del trauma, el testimoni i la víctima. L'oblit articula, a banda, la memòria d'altres contextos com la migració o bé models socials com el patriarcat. L'aplicació del nostre model d'anàlisi ens ha permès la flexibilitat d'aplicar, a cadascuna de les obres, l'estudi de la presència, absència i ús d'aquests elements segons que sigui la guerra o bé un altre procés històric el seu eix principal i, d'aquesta manera, n'hem pogut evitar les interpretacions forçades.

Hem indicat que el silenci és un element que caracteritza l'articulació de la memòria en relació amb l'oblit. Tenint en compte aquesta premissa, hem pogut analitzar la manera com l'oblit es manifesta a les obres a través del silenci imposat a alguns personatges. En són casos paradigmàtics la Conxa de *Pedra de tartera* i la Teresa de *País íntim*, sotmeses al silenci que pertoca als vençuts de la guerra i, també, al que han de mantenir com a dones segons els dictats socials en què han estat educades. En el cas de la Palmira de *Càmfora*, el seu silenci s'identifica amb aquest darrer tipus i, excepcionalment, amb l'estratègia que la protagonista utilitza per a la seva emancipació.

La resta d'elements constitutius de la memòria els hem enunciat en parells relacionats amb l'efecte de causalitat o el d'igualtat en la conceptualització de la transmissió de la memòria. En el primer cas, l'estudi del trauma i del dol han establert com la memòria reacciona a l'experiència traumàtica. Així, hem analitzat de quina manera els personatges viuen o bé reben mediatitzada aquesta experiència, com ritualitzen el dol, o la dificultat de ritualitzar-lo, i com ambdós aspectes influeixen en les relacions que s'estableixen entre ells. La reflexió sobre la narrativització del trauma ens ha portat a distingir diferents tipus de testimonis i víctimes que es poden identificar en les obres. Un cop més, el protagonisme masculí de *Mel i metzines* ha significat el tractament diferent d'aquest aspecte en relació amb la resta d'obres. És el cas d'Agustí Ribera, que testimonia la seva experiència a través d'un relat propi, mentre que les protagonistes de *Pedra de tartera* i *País íntim* representen un tipus de testimoni diferent i, conclouem, també són víctimes diferents del fet traumàtic. Aquestes són les víctimes innocents, receptores de la violència arbitrària a través d'un procés de victimització imposat i involuntari, ben diferent del testimoni que pot considerar-se víctima perquè ha viscut l'experiència bèl·lica en primera persona. En tots els casos, però, els personatges són

portadors del relat de la memòria i transmissors de l'experiència recuperada a través del record.

Amb el Cicle del Pallars, Maria Barbal confegeix un univers literari que s'articula al voltant de la Guerra Civil i l'abandonament de l'alta muntanya i de les seves formes de vida. I ho fa singularitzant, principalment, les històries de vida de les dones. La unitat narrativa estructura la representació literària de la memòria recuperada a través de l'escriptura. L'anàlisi textual, amb el doble enfocament hermenèutic presentat, legitima la lectura del Cicle com a corpus adscrit a les narratives de la memòria en el sentit que Barbal, des de la seva posició de testimoni delegat, dipositària de l'experiència aliena, recupera a través de l'escriptura la memòria d'un temps i d'un espai i de les seves representacions simbòliques.

El marc analític ens ha permès, d'una banda, una nova lectura del corpus i la connexió d'aquest amb els debats que tant a Espanya com a la resta d'Occident s'han dut a terme al voltant de la recuperació del record a través de la literatura i, de l'altra, s'ha mostrat prou flexible i productiu com per considerar-se vàlid per a l'anàlisi d'altres novel·les que, en el mateix context cultural, ficcionalitzen les històries de guerra i èxode. Sense necessitat d'alterar l'estructura bàsica del model, aquest marc analític que hem proposat en el nostre treball pot ser una eina útil per a aplicar a la lectura del creixent corpus relatiu a les narratives de la memòria en la literatura catalana.

Finalment, les conclusions d'aquesta anàlisi són que les obres del Cicle del Pallars actuen com a salvaguarda i mitjà de configuració i circulació de la memòria cultural del territori i dels seus habitants. Amb les novel·les *Pedra de tartera*, *Mel i metzines*, *Càmfora* i *País íntim*, Barbal trenca el silenci simbòlic imposat pel relat hegemònic i pel relat patriarcal i s'erigeix en creadora d'uns records que actuen com a resistència contra l'oblit. Aquests records, pel fet de ser formulats sobretot des d'una subjectivitat femenina, aconseguen ordinar un relat d'empatia històrica de restauració envers les que no han tingut ni agència ni veu. De les que s'han sentit durant massa temps com una pedra en una tartera.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

FONTS PRIMÀRIES

BARBAL, M. (1993) «Qui sóc i per què escric», a *L'escriptor del mes*, Barcelona: Generalitat de Catalunya.

BARBAL, M., (2005) *País íntim*, Barcelona: Columna.

BARBAL, M., (2001) *Camins de quietud*, Barcelona: Edicions 62.

BARBAL, M. (2007) «Barcelona, terra de promissió: el descobriment de l'anonimat», dins Camps, *La narrativa de Maria Barbal: Pedra de tartera i altres*. Perónnas: Éd. De la Tour Gile, pàg. 7-11.

BARBAL, M. (2007) *La mort de Teresa*, Barcelona: Columna. (Obra original publicada el 1986).

BARBAL, M. (2009) *Càmfora*, Barcelona: Columna. (Obra original publicada el 1992).

BARBAL, M. (2010) *Fons Maria Barbal*. Abast: 1985-2010. Biblioteca de Catalunya.

BARBAL, M. (2011) *Mel i metzines*, dins *Cicle del Pallars*, Barcelona: Columna. (Obra original publicada el 1990).

BARBAL, M. (2014) *Pedra de tartera*, Barcelona: Edicions 62, La Butxaca. (Obra original publicada el 1985).

BARBAL, M., (2015) *Pedra de tartera*, Barcelona: Columna. (Obra original publicada el 1985).

BARBAL, M. (2015) «Literatura: de la memòria particular a la reflexió general». *Franquisme & Transició. Revista d'Història i de Cultura*, 3: 289–298.

BARBAL, M. (2017) «Callar», *Nívol*, 10/10/2017 a <https://www.nuvol.com/opinio/callar/>

FONTS SECUNDÀRIES

ABELLÁN, J. L. (1977) *El exilio español de 1939*. Madrid: Taurus. 6 vols.

AGAMBEN, G. (2000) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo Sacer III)*, Valencia: Pre-textos.

- AGUILAR FERNÁNDEZ, P. (1996) *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Madrid: Alianza.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, P. (2008) *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza Editorial.
- ALBERCA, M. (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALBERT, M. (1999) «La Guerra Civil y el franquismo en la novela desde 1975» en *La novela española contemporánea / Der zeitgenössische Roman* (1999), Vol 23, n. 75-76, p. 38-67.
- ALBERT, M. (2006) «Oralidad y memoria en la novela memorialística» a Ulrich Winter (coord.) *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visiones*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert. Pàg. 21-38.
- ALONSO, H. (2006) «El Pirineu com a espai literari: més enllà de la mitificació i la llegenda», *Els Pirineus, Catalunya i Andorra*, Actes del tercer col·loqui internacional de l'AFC, Andorra, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ALONSO, H. (2007) «El cicle del Pallars: la construcció literària d'un món que s'acaba», dins CAMPS, C. *La narrativa de Maria Barbal: Pedra de tartera i altres*. Perónnas: Éd. De la Tour Gile, pàg. 27-58.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. (2011) «Memoria e identidad en la novela española contemporánea: *El corazón helado*, de Almudena Grandes» a Geneviève Champeau [et al.] (editors) *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pàg. 309-326.
- ANTELME, R. (1957) *L'espèce humaine*, París: Gallimard.
- ARENDRT, H. (1963) *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. Nova York: Viking Press.
- ARFUCH, L. (2013) *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina.
- ARISTÒTIL (2000) *Poética*, José Alsina Clota (trad.). Barcelona: Icaria.
- ARNAU, C. (2000) *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- ARÓSTEGUI, J. (2006) «Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil» dins Aróstegui, J.; Godicheau, F. (eds.) *Guerra Civil. Mito y memoria*, Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A.

- ARROYO, S. (2011) *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Tesi doctoral. Madrid: Universidad de Alcalá.
- ASSMANN, A. (1991) «Kultur als Lebenswelt und Monument» a Assmann, A. I Harth, D. (eds.), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt: Fischer, pàg. 11-25.
- ASSMANN, J.; CZAPLICKA, J. (1995) «Collective Memory and Cultural Identity», *New German Critique*, n. 65, pàg. 125-133.
- ASSMANN, A. (2004) «Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past» a C. EMDEN & D. R. MIDGLEY (EDS.), *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-speaking World since 1500*. Bern, Peter Lang, pàg. 19-37.
- ASSMANN, A. (2013) «Civilizing Societies: Recognitions and Respect in a Global World», *New Literary History*, 44, pàg. 69-91.
- ASSMANN, A. (2015) «Recordar u olvidar: ¿De qué manera salir de una historia de violencia compartida?», traducció de Claudia Bacci a *Aletheia*, volum 6, pàg. 1-17.
- Assmann, A.; Shortt, L. (eds.) (2012) «To Remember or to Forget: Which Way Out of a Shared History of Violence?» dins *Memory and Political Change*, Great Britain: Palgrave MacMillan, pàg. 53-71.
- AUGÉ, M. (2001) *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- AZNAR, M. (1998) *El exilio literario español de 1939*. Barcelona: Gexel.
- BADELL GIRALT, H. (2008) «Le voyage dans *Pedra de tartera*: temps et parole en quête d'une identité», dins LLOMBART, M.; PRUDON, M.; CORTÉS, C. (ed.) *Autour de Pedra de tartera de Maria Barbal*, Université Paris 8 – Universitat d'Alacant.
- BAILLY, A., (1989) «Lo imaginario espacial y la geografía. En defensa de la geografía de las representaciones», *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, n. 9, 11-19. Madrid: Ed. Universidad Complutense a <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=86321>
- BAJTÍN, M. (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BALCELLS, A. (2008) *Llocs de memòria dels catalans*, Barberà del Vallès: Proa.
- BARRACHINA, M.; TULLA, A. F. (2010) «Els canvis socioambientals al Pirineu català. La Vall Fosca com a escenari representatiu de les mutacions en les economies tradicionals de muntanya», *Documents d'anàlisi geogràfica*, 56, pàg. 557-572.

- BARRULL PELEGRÍ, J. (2002) «Memòria i ficció: la imatge de la guerra civil a les comarques lleidatanes» a Diversos Autors, *Literatura de la Guerra Civil. Memòria I ficció*. Actes del cicle de conferències *literatura de la Guerra Civil. Memòria I ficció*, Lleida, 27-28 març de 2001. Pàg. 133-182.
- BARTHES, R. (1975) *Roland Barthes*. París: Éditions du Seuil.
- BASSAS, A. (2015) «Pedra de tartera també és una gran història d'amor», entrevista, *Ara*, 13 de desembre de 2015.
- BAUDELAIRE, C. (1859), «Le voyage», CXXXVI, *Les fleurs du mal*. Ed. Poulet-Malassis et De Broise.
- BAYLINA, M.; SALAMAÑA, I. (2006) «El lugar del género en la geografía rural», *Boletín de la A. G. E.*, núm. 41, pàg. 99-112.
- BECERRA MAYOR, D. (2015) *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid: Clave Intelectual.
- BÉJAR, H. (1991) «La sociología de Norbert Elias: las cadenas del miedo», *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 56: 61-82 a http://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_056_05.pdf
- BENJAMIN, W. (1936) *El narrador*. Recuperat a http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/benjamin_el_narrador.pdf
- BENJAMIN, W. (2010) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Biblioteca historia crítica, Vol. 2, Bolívar Echevarría (ed.), *Clásicos de la historia crítica*, Ediciones Desde Abajo a <https://books.google.com.br/books?id=ERaVMwEACAAJ> (Obra original publicada el 1942).
- BENJAMIN, W. (2012) «El flâneur» a *Obras*, Libro I, Vol. 2, Madrid: Abada Editores, S. L. Pàg. 121-158.
- BERBIS, N.; SIMÓ, M. J. (1995) «Benguerel i Rodoreda: la concreció de la novel·la psicològica a Catalunya», *Revista de Catalunya*, 99 (setembre, 1995), pàg. 105-113.
- BERNECKER, W. L. (1994) «De la diferencia a la indiferencia. La sociedad española y la guerra civil, 1936/1939» a López-Casero, F., Bernecker, W. L. i Waldmann, P. (Comps.), *El precio de la modernización. Formas y retos del cambio de valores en la España de hoy*. Madrid: Iberoamericana.
- BERNECKER, W. L.; BRINKMANN, S. (2009) *Memorias divididas. Guerra Civil y franquismo en la sociedad y la política españolas 1936–2008*. Madrid: Abada Editores & Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- BERTRAND DE MUÑOZ, M. (1982) *La guerra civil española en la novela: bibliografía comentada*. Madrid: José Porrúa Turanzas.

- BERTRAND DE MUÑOZ, M. (1998) «La guerra civil de 1936-1939 en la novela española del último decenio del siglo xx» a Florencio Sevilla i Carlos Alvar, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanista*, Madrid: Castalia. Pàg. 495-503.
- BHABHA, H. (1984) «Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse», *October*, n. 28, pàg. 125-33.
- BIRULÉS, F. (1995) *El género de la memoria*, Pamplona: Pamiela, pàg.9-14.
- BIRULÉS, F. (2014) *Entre actes. Entorn de la política, el feminisme i el pensament*. Canet de Rosselló: Edicions Trabucaire.
- BISTER, D. (2014) *La construcción literaria de la víctima*. Frankfurt: Peter Lang, S.A.
- BLANCO AGUINAGA, C. (1995) «Narrativa democrática contra la historia» a *Del franquismo a la posmodernidad*, Cultura española 1975-1990, Torrejón de Ardoz: Akal.
- BLANCO AGUINAGA, C. (2007) «Narrativa de la Transición» a *De Restauración a restauración. Ensayos sobre literatura, historia e ideología*, Sevilla: Renacimiento, pàg. 383-416
- BONATTO, A. V. (2014) *Género, literatura y memoria en la España del último entresiglos. Eduardo Mendicutti, Rosa Regàs y Rosa Montero*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperat de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1074/te.1074.pdf>
- BOU, E. (2002) «'Veure o viure?' L'escriptura de la guerra» a Diversos Autors, *Literatura de la Guerra Civil. Memòria I ficció*. Actes del cicle de conferències *literatura de la Guerra Civil. Memòria I ficció*, Lleida, 27-28 març de 2001. Pàg. 7-26.
- BRANCHADELL, A. (2006) *L'aventura del català. De les «Homilies d'Organyà» al nou Estatut*. Barcelona: L'esfera dels llibres.
- BROCH, A. (1981) *Literatura catalana dels anys 70*. Barcelona: Edicions 62.
- BROCH, A. (1991) *Literatura catalana dels anys 80*. Barcelona: Edicions 62.
- BROCH, À. (1992) «1992. Temps de present», dins *70-80-90. Literatura (Dues dècades des de la tercera i última)*. València: Quaderns 3 i 4.
- BUNDGARD, A. (2014) «Memoria sin lugares» a Jansen, H. *Conflictos de la memoria, memoria de los conflictos. Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España e Italia. Etudes Romanes*, 62, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, pàg. 142-156.
- BURKE, P. (1989) «History as social memory» a Thomas Butler (ed.): *Memory. History, culture and the mind*, Oxford: Basil Blackwell, pàg. 97-113.

- BUTLER, J. (2002) *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.
- CALAFAT, F. (1992) «Tribulacions d'una literatura en expansió» d 70-80-90, València: 3i4, pàg. 74-75.
- CAMPILLO, M. (1979) «Notes sobre el tema del 'paradís perdut' en la novel·la catalana d'entreguerres», *Els Marges*, 15, pàg. 105-108.
- CAMPILLO, M. (1982) *Contes de guerra i revolució: 1936-1939*. Barcelona: Laia.
- CAMPILLO, M. (1988) «La novel·la» a M. Riquer, A. Comas, J. Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. XI. Barcelona: Ariel.
- CAMPILLO, M. (1990) «Estudi introductor» a P. Calders, *Unitats de xoc*. Barcelona: Edicions 62.
- CAMPILLO, M. (1994) *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CAMPILLO, M. (2002) «La plaça del Diamant. El substrat històric en una narració de vida», *Els Marges*, 70.
- CAMPILLO, M. (2010) «The Common Man as Hero: cròniques de la guerra del 36» a *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*, Lleida: Punctum.
- CAMPILLO, M. (2011) «La guerra civil en la narrativa catalana», *Catalan Historical Review*, 4. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Pàg. 257-268.
- CAMPILLO, X. (1991-1992) «Geografia i literatura a l'Alt Pirineu català: la interpretació del món viscut», *Documents d'anàlisi geogràfica* 19.20, pàg. 143-158 a <http://ddd.uab.es/pub/dag/02121573n19-20p143.pdf>
- CANO ABADÍA, M. (2015) «Identidades en el intervalo. Identificaciones posicionales y prácticas políticas feministas», *Actas i Congreso internacional de la Red española de Filosofía*, Vol. iii, pàg. 7-16.
- CHAR, R. (1993) *Els fulls d'Hipnos (1943-44)* Barcelona: Edicions 62.
- CHARLON, A., (2006) «Geografia real i geografia imaginària del Pallars en les novel·les de Maria Barbal», *Els Pirineus, Catalunya i Andorra*, Actes del tercer col·loqui internacional de l'AFC, Andorra, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CHARLON, A. (2007) «Traces», dins CAMPS, C. *La narrativa de Maria Barbal: Pedra de tartera i altres*. Perónnas: Éd. De la Tour Gile, pàg. 121-137.
- CLOKE, P. (2003) *Country Visions*. Harlow: Pearson & Prentice Hall.
- COHEN, E. (2006) *Los narradores de Auschwitz*. México: Editorial Fineo y Lilmond.

- COLLIN, F. (1995) «Historia y memoria o la marca y la huella» a Fina Birulés (compiladora) *El género de la memoria*, Pamplona: Pamiela, pàg. 155-170.
- CÒNSUL, I., (2002) «Maria Barbal, plany de la terra perduda», *Serra d'Or*, núm. 505, pàg. 54-55.
- CONTIN, R., (2012) *Multiplicidad y pragmatismo de la narrativa femenina: Mercè Rodoreda, Montserrat Roig y Maria Barbal*, Università Ca'Foscari di Venezia, Facoltà di lingue e letteratura straniera.
- CORCUFF, PH. (1998) *Las nuevas sociologías*. Madrid: Alianza Editorial.
- CÓRDOBA, M. (2009) «Lectura derridiana sobre otras lecturas acerca del duelo y la melancolía», *A Parte Rei: revista de filosofía*, núm. 62, pàg. 1-14 a <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/>
- CORREDERA GONZÁLEZ, M. (2010) *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- CORTÉS, C. (2005) «Qüestions a Maria Barbal», entrevista, *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes* a <http://www.cervantesvirtual.com/obra/questions--maria-barbal-0/>
- CORTÉS, C. (2007) «Maria Barbal: 'No escric per alliçonar'», entrevista, dins CAMPS, C. *La narrativa de Maria Barbal: Pedra de tartera i altres*. Perónnas: Éd. De la Tour Gile, pàg. 139-145.
- CORTÉS, C. (2008) «Questions à Maria Barbal», entrevista, dins Maria Llombart, Montserrat Prudon & Carles Cortés (coords.) *Autour de "Pedra de tartera" de Maria Barbal. Cinq études et un entretien*. París, Université Paris 8 & Universitat d'Alacant & Colegio de España.
- COSERIU, E. (1981) «Introducción al estudio estructural del léxico». Dins *Principios de semántica estructural*, 87-142. Madrid: Gredos.
- CUENCA ORDINYANA, M. J. (1998) «Mecanismos conversacionales en la narrativa breu de Mercè Rodoreda: el diàleg monologat», dins *Actes del primer simposi internacional de narrativa breu*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CUÑADO, I. (2007) «Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI», *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, vol. 2, núm. 3, article 8 a <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol2/iss3/8>
- DASCA, M. (2014) «La guerra, 'un torrent de paraules'. Catàstrofe i guerra civil en la novel·lística de Miquel Àngel Riera», *Avatars littéraires de la catastrophe*, direcció de Maria Graciete Besse i Mònica Güell, *Catalonia* núm. 15, 2n semestre 2014, París: Université Paris-Sorbonne, revista electrònica: <http://crimic-sorbonne.fr/publication-crimic/catalonia-15>
- DI LISCIA, M. H. (2007) «Género y memorias», *La Aljaba*, Segunda época, vol. XI, pàg. 141-166.

- DI MARCO, J. (2003) «Ficció y memoria en la narrativa argentina actual: La escritura como táctica» [En línia]. Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 13 al 16 de agosto de 2003, La Plata. *Polémicas literarias, críticas y culturales*. A: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11/ev.11.pdf
- DUBROVSKY, S. (1977) *Fils*. París: Éditions Galilée.
- DUPLÁA, C. (2000) *Memoria sí, venganza no en Josefina R. Aldecoa*, Barcelona: Icaria Editorial.
- EPPS, B. (2007) «Mudances de llengua: immigració i llengua a Maria Barbal», dins CAMPS, C. *La narrativa de Maria Barbal: Pedra de tartera i altres*. Perónnas: Éd. De la Tour Gile, pàg. 165-193.
- ERLL, A. (2012) *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- ESPINOSA, F. (2007) «De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar», *Hispania Nova*, núm. 7, Dossier: *Generaciones y memoria de la represión franquista*.
- FABER, S. (2004) «Entre el respeto y la crítica. Reflexiones sobre la memoria histórica en España», *Revista Migraciones y Exilios: Cuadernos AEMIC*, vol. 5, pàg. 37-50.
- FABER, S. (2008) «The Novel of the Spanish Civil War» a *A companion to the twentieth-century Spanish Novel*. Altisent, M. E. Woodbridge: Tamesis, 77-90.
- FABER, S. (2011) «La literatura como acto afiliativo: la nueva novel·la de la Guerra Civil (2000-2007)» a Álvarez-Blanco, Palmar; Dorca, Toni (coord.). *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid-Frankfurt : Iberoamericana-Vervuert. Pàg. 101-110.
- FABER, S. (2014) «Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes», *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, Vol. 2, núm. 1, pp. 137-155.
- FAULÍ, J. (1999) *Novel·la catalana i guerra civil*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FOGUET, F. (2007) «Guerra i exili: novel·lar la barbàrie» dins *La literatura catalana, en una perspectiva europea*, Barcelona: Institut Ramon Llull.
- FONT AGULLÓ, J. (dir.) (2007) *Història i memòria: el franquisme i els seus efectes als Països Catalans*, Sueca: publicacions de la Universitat de València i Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles.
- FRANCÉS, M. A. (2007) «Quan arriba el silenci. Pedra de tartera de Maria Barbal», dins CAMPS, C. *La narrativa de Maria Barbal: Pedra de tartera i altres*. Perónnas: Éd. De la Tour Gile, pàg. 197-211.

- FRANCÉS, M. A. (2011) «Exilis interiors i exteriors en els personatges de Maria Barbal i Montserrat Roig» a Cortés, C.; Marcillas, I., *Visions de l'exili. Literatura, pintura i gènere*. València: Brosquil Edicions. Pàg. 49-64.
- FRAYSSINHES RIBES, S. (2012) «L'escriptura com a paraula: *País íntim* de Maria Barbal» *Revista de Filologia Románica*, vol. 29, núm. 1, pàg. 131-144.
- FREUD, S. (1969) *Más allá del principio del placer*. Madrid, Alianza. (Obra original publicada el 1922).
- FREUD, S. (1990) «Duelo y Melancolía», *Obras Completas*, volum XIV. Buenos Aires: Amorrortu. (Obra original publicada el 1917).
- FUSS, D. (1999) «Dentro/Fuera» a Neus Carbonell i Meri Torras (eds.), *Feminismos literarios*, Madrid: Arco Libros.
- FUSSELL, P. (1980) «Der Einfluß kultureller Paradigmen auf die literarische Wiedergabe traumatischer Erfahrung», a Vondung, K. (ed.), *Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht. Pàg. 175-187.
- FUSTER, J. (1988) *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.
- GARCÍA COLMENARES, P. (2005) «Los usos públicos de la Historia: la memoria de la represión de la guerra civil en Palencia (1936-1939)», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, Palencia: Diputación de Palencia.
- GARCIA, C. L. (2007) «Silencio, resistencia y despertar femenino en *Canto rodado*, de Maria Barbal», *Ciberletras*, vol. 16.
- GATELL, M. (2014) «Crònica del Pallars. Una lectura interdisciplinària», Treball de final de Màster a <http://hdl.handle.net/10609/37583>
- GATELL PÉREZ, M. (2017) «Els 'altres catalans' a *Carrer Bolívia* de Maria Barbal» dins *Del manuscrit a la paraula digital. Estudis de llengua i literatura catalana*, iii. Multilingüisme i interculturalitat. Manuel Pérez Saldanya i Rafael Roca (editors), John Benjamin Publishing Company. Pàg. 419-431 (en premsa).
- GATELL, M.; IRIBARREN, T. (2017) «Guerra civil y condición de la mujer en la novel·la catalana: Pedra de tartera de Maria Barbal», *Alpha* (en premsa).
- GENETTE, G. (1987), *Seuils*. Paris: Collection «Poétique», Éd. du Seuil.
- GENETTE, G. (2001) *Umbrals*. Mèxic: Siglo XXI editores, S. A.
- GILES, H. (1984) «The dynamics of speech accommodation». *International Journal of the Sociology of Language*: 46.
- GIMENO, M. (1989) *Revolució, guerra i repressió al Pallars (1936-1939)*, Barcelona: Club de butxaca.

- GINZBURG, C. (1992) «Just One Witness», a S. Friedlander, *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final Solution'*. Cambridge: Harvard University Press.
- GOLOB, S. (2008) «Volver: the Return of/to Transitional Justice Politics in Spain» a *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, 2, pàg. 127–141.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑOLES, A. (2006) *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid i Frankfurt: Iberoamericana y Veuvert.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, A. (2011) «La misma guerra para un nuevo siglo: textos y contextos de la novela sobre la guerra civil» a *Contornos de la narrativa española actual, 2000-2010: un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, p. 111-119.
- GRACIA, J. (2000) «Estado cultural y posmodernidad literaria. III» a Jordi Gracia (coord.) *Los nuevos nombres: 1975-2000*. Francisco Rico (ed.). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica. Pàg. 66-68.
- GRAHAM, H.; LABANY, J. (1995) *Spanish Cultural Studies: an Introduction. The Struggle for Modernity*. Nova York: Oxford University Press.
- GRANDE-GONZÁLEZ, C. (2000) *La guerra civil en la novela de la democracia: en busca de una identidad perdida*. Tesi doctoral. University of Massachusetts.
- GREGORI, C. (2002) «L'humor de Pere Calders en la guerra» dins *L'Avenç*, núm. 265, gener 2002, pàg. 37-42.
- GUILLAMON, J.; JORDÀ, J.; ABAD, F. (comissaris) (2005) *Literatures de l'exili*. Exposició organitzada pel Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) del 4 d'octubre de 2005 al 29 de gener de 2006.
- GUILLAMON, J. (2008) *El dia revolt: literatura catalana de l'exili*. Barcelona: Empúries.
- GUIRADO GONZÁLEZ, C. (2011) *Tornant a la muntanya. Migració, ruralitat i canvi social al Pirineu Català. El cas del Pallars Sobirà*. Tesi doctoral dirigida per Dr. Antoni F. Tulla i Dr. Miguel Solana, Departament de Geografia, Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperat de ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl_10803_96406/cgg1de1.pdf
- HALBWACHS, M. (2001) *La mémoire collective*, edició electrònica a *Les classiques des sciences sociales*. Recuperat de http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html (Obra original publicada el 1950).
- HALBWACHS, M. (2002) *Les cadres sociaux de la mémoire*, edició electrònica a *Les classiques des sciences sociales*. Recuperat de http://www.ssnpstudents.com/wp/wp-content/uploads/2015/02/cadres_sociaux_memoire.pdf (Obra original publicada el 1925).

- HALBWACHS, M. (2014) «Memoria colectiva y memoria histórica». Traducció d'Amparo Lasén Díaz a *Reis*, vol. 69, núm. 95, pàg. 209-219.
- HALL, S. (2003) «¿Quién necesita 'identidad'?» a Stuart Hall i Paul Du Gay (Comps.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrurto, pàg. 13-39.
- HANSEN, H. L.; CRUZ SUÁREZ, J. C. (eds.) (2012) *La memoria novelada: hibridación de géneros y metaficción en la novela española actual sobre la guerra civil (2000-2010)*. Frankfurt: Peter Lang.
- HANSEN, H. L. (2013) «Auto-Reflection on the Processes of Cultural Re-Memoration in the Contemporary Spanish Memory Novel» a NATHAN R. WHITE (ed.), *War: Global Assessment, Public Attitudes and Psychosocial Effects*. Nova York, Nova Science, pàg. 87-122.
- HARDING, S. (1996) *Ciencia y Feminismo*. Madrid: Ediciones Morata.
- HELMS, G. (2003): *Challenging Canada: Dialogism and Narrative Techniques in Canadian Novels*. Montreal: McGill-Queen's UP.
- HERZBERGER, D. K. (1991) «Narrating the Past: History and the Novel of Memory in Postwar Spain», *Publications of the Modern Language Association*, núm. 106.1, pàg. 34-45.
- HIRSCH, M. (1997) *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- HIRSCH, M. (2008) «The Generation of Postmemory» *Poetics Today*, volum 29, número 1, pàg. 103-128.
- HIRSCH, M. (2013) «La generació de la postmemòria», *Via 21. Revista del Centre d'estudis Jordi Pujol*, vol 4. Pàg. 108-137. Versió revisada de l'article publicat per l'autora a *Poetics Today*, vol. 29, núm. 1 (2008), pàg. 103-128.
- HUTCHEON, L. (1988) *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, Nova York/Londres: Routledge.
- HUYSEN, A. (2000) «En busca del tiempo futuro», *Puentes*, any 1, núm. 2, desembre.
- INAL, B. (2011) «Literatura como medio de construcción de memorias e identidades colectivas», *Cuadernos de Aleph*, 3, pàg. 108-127.
- Isern, J. J. (2005) «Mapa d'un país íntim», *Avui*.
- IZQUIERDO, J. M. (2001) «Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos», *Anales*, Nueva época, núm. 3 i 4, *Historia y memoria*. Instituto Iberoamericano. Universidad de Göteborg, 2000-2001, pàg. 101-128.
- IZQUIERDO, J. M. (2002) «Maquis: guerrilla antifranquista. Un tema en la literatura de la memoria española», *Romansk Forum*, 16, pàg. 105-116.

- IZQUIERDO, J. M. (2003) «La literatura de la generación del cincuenta en España y la narrativa actual de la memoria» a *Études romanes de Lund*, 70, pàg. 77-90.
- JANÉ, J. (2012) «L'impacte de la fira de Frankfurt a Alemanya», a Iribarren i Donadeu, T.; Škrabec, S. (Ed.) *Constel·lacions variables. Literatura en la societat de la informació*, Barcelona: Editorial UOC.
- JAY, M. (2003) «La imaginación apocalíptica y la incapacidad de elaborar el duelo», a *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires: Paidós.
- JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- JOUTET, K. (2014) «La immigració en l'obra de Maria Barbal: una representació de la catàstrofe social?» *Avatars littéraires de la catastrophe*, direcció de Maria Graciete Besse i Mònica Güell, *Catalonia* n°15, 2n semestre 2014, Université Paris-Sorbonne, revista electrònica: <http://crimic-sorbonne.fr/publication-crimic/catalonia-15>
- JULIÀ, S. (2003) «Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición», *Claves de Razón Práctica*, núm. 129, pàg. 14-24.
- JULIÀ, S. (2006a) «Bajo el imperio de la memoria», *Revista de Occidente*, Vol. 303, pàg. 7-19.
- JULIÀ, S. (dir.) (2006b) *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- JÜNKE, C. (2006), «Pasarán años y olvidaremos todo. La Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España» a Ulrich Winter (ed.), *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana. 101-129.
- KERTÉSZ, I. (1999) «La vigencia de los campos», a Imre Kertész, *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*, Barcelona: Editorial Herder, pàg. 73-86.
- LA CAPRA, D. (2005) *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LABANYI, J. (2002) *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- LABANYI, J. (2009) «The Languages of Silence: Historical Memory, Generational Transmission and Witnessing in Contemporary Spain», *Journal of Romance Studies*, vol. 9, 3, pàg. 23–35.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. (1973) *The Language of Psychoanalysis*. Londres: Karnac Books.

- LAUGE, H.; CRUZ, J. C. (eds.) (2012) *La memoria novelada: hibridación de géneros y metaficción en la novela española actual sobre la guerra civil (2000-2010)*, Berna: Peter Lang.
- LAVABRE, C. (2006) «Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos» dins ARÓSTEGUI, J.; GODICHEAU, F. (eds.) *Guerra Civil. Mito y memoria*, Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A., pàg. 31-56.
- LECARME, J. (1993) «L'autofiction: un mauvais genre?» a S. Doubrovsky, J. Lecarme i Ph. Lejeune (eds.) *Autofictions et Cie*, Cahiers RITM. Nanterre: Université de Paris X, núm. 6.
- LEJEUNE, P. (1975) *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- LEVI, P. (2001) *Si això és un home*. Barcelona: Edicions 62. (Obra original publicada el 1947).
- LEVI, P. (1989) *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik Editores.
- LEVY, D.; SZNAIDER, N. (2002): «Memory unbound. The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory», *European Journal of Social Theory*, V, I, pàg. 87-106.
- LIKANEN, E. (2006) «Novelar para recordar», *Congreso Internacional: La Guerra Civil Española*, 36-39, Sociedad estatal de conmemoraciones culturales.
- LIKANEN, E. (2014) «La novel·la como viaje al pasado», *Estudes Romanes*, núm. 62, pàg. 115-125.
- LIKANEN, E. (2015) *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural. Tres modos de representar la Guerra Civil y el franquismo en la novel·la española actual*. Tesi en línia. Universitat de Helsinki i Universidad de Santiago de Compostela. Recuperat de <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/155185>
- LIKANEN, E.; SANTAMARÍA, S. (2015) «Memorias del pasado, acciones del presente. Los pasados violentos hoy. Introducción» a Folguera, P.; Pereira, J. C.; García, C.; Izquierdo, J.; Pallol, R.; Sánchez, R.; Sanz, C.; Toboso, P. (eds.) *Pensar con la historia desde el siglo xxi. Xii Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Madrid: Ediciones de la Universidad autónoma de Madrid, pàg. 6025-6031.
- LLUCH, C. (2014) *Novel·la catalana i novel·la catòlica. Sales, Benguerel, Bonet*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ŁUCZAK, B. (2009) «De una “narración fisiológica” a un mito: *Pedra de tartera* de Maria Barbal», *Itinerarios*, Vol. 10.
- ŁUCZAK, B. (2011) *Espacio y memoria, Barcelona en la novela catalana contemporánea, (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)*, Poznan: Adam Mickiewicz University Press. Seria Filologia Romańska, núm. 39.

- LUENGO, A. (2004) *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlin: Edition Tranvía-Verlag Walter Frey.
- LUNATI, M. (2012) «Recordar per oblidar? Trauma i gènere a *Elisa Kiseljak* (2005), de Lolita Bosch», *Els Marges*, núm. 98, pàg. 76-101.
- MAINER, J.C. (1988) «Los poderes del pasado» a Samuel Amell i Salvador García Castañeda (eds.), *La cultura española en el posfranquismo*, Madrid: Editorial Playor, pàg. 11-26.
- MAINER, J. C. (2006) «Para un mapa de lecturas sobre la guerra civil» a Santos Juliá (coord.), *Memoria de la Guerra y del franquismo*, Madrid: Taurus, pàg. 135-161.
- MALCUZYNSKI, M. P. (1992) *Entre-dialogues avec Bakhtin ou Sociocritique de la [dé]raison polyphonique*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.
- MANENT, A. (1989) *La literatura catalana a l'exili*. Barcelona: Curial.
- MARÍN, M. (2003-2004) «Franquisme i món rural: apunts sobre els anys de la llarga postguerra», *Estudis d'Història agrària*, n. 16, pàg. 21-38.
- MARRUGAT, J. (2014) *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- MARTÍ MONTERDE, A. (2008) «Història en minúscula. *Pedra de tartera*, de Maria Barbal» dins LLOMBART, M.; PRUDON, M.; CORTÉS, C. (ed.) *Autour de Pedra de tartera de Maria Barbal*, Université Paris 8 – Universitat d'Alacant.
- MARTÍ, N. (2012) «Quan poso en ordre les frases s'ordenen els fets», entrevista, *Sort Actual*, Lectura, 10 de juny de 2012.
- MARTINENGO, M. (2005) *La voce del silenzio. Memoria e storia di Maria Massone, donna "sotrata". Ricordi, immagini, documenti*, Génova: ECIG.
- MARTÍNEZ-GIL, V., (1991) «*De re urbana* i *De re rurali*, un altre cop?», *Els Marges*, número 44.
- MARTÍNEZ RUBIO, J. (2012) «Investigaciones de la memoria: el olvido como crimen» a *La memoria novelada: hibridación de géneros y metaficción en la novela española actual sobre la guerra civil (2000-2010)*, Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez (eds.), Frankfurt: Peter Lang, pàg. 69-82.
- MARTÍNEZ RUBIO, J. (2014) «Autoficción y docuficción como propuestas de sentido», *Castilla. Estudios de Literatura*, 5, pàg. 26-38.
- MASSOT I MUNTANER, J. (2002) «Literatura de la guerra civil a Mallorca» a Diversos Autors, *Literatura de la Guerra Civil. Memòria I ficció*. Actes del cicle de conferències

literatura de la Guerr aCivil. Memòria I ficció, Lleida, 27-28 març de 2001. Pàg. 81-132.

MATE, R. (2008) *Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria, reconciliación*. Barcelona: Anthropos.

MAYAYO I ARTAL, A. (2007) «Amnèsia o neurosi? El record traumàtic de la repressió franquista durant la Transició política (1975-1982)» a Jordi Font Agulló (dir.) *Història i memòria: el franquisme i els seus efectes als Països Catalans*, Sueca: publicacions de la Universitat de València i Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles, pàg. 363-378.

MEIER, C. (2010) *Das Gebot zu vergessen und die Unabweissbarkeit des Erinnerns (The Imperative to Forget and the Inescapability of Remembering)*. Munich: Siedler.

MESALLES, H. (2002) «Bibliografia de la memòria I ficció de la Guerra Civil espanyola en la literatura catalana» a Diversos Autors, *Literatura de la Guerra Civil. Memòria I ficció*. Actes del cicle de conferències *literatura de la Guerr aCivil. Memòria I ficció*, Lleida, 27-28 març de 2001. Pàg. 261- 353.

MIÑARRO, A.; MORANDI. T. (2008) «Trauma psíquico y transmisión intergeneracional» a *Memòria Antifranquista del Baix Llobregat*, 8, pàg. 50-53.

MIR, C. (2000) *Vivir es sobrevivir. Justicia, orden y marginación en la Cataluña rural de posguerra*, Lleida: Editorial Milenio.

MIR, C. (2008) «La repressió franquista als Països Catalans» a *Catalan Historical Review*, 1, pàg. 269-281. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

MITTERAND, H. (1990). «Chronotopies romanesques, Germinal» a *Poétique*, 81: 89-104.

MOLAS, J. (1966) *La literatura de postguerra*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor.

MOLAS, J. (1967) «Notícia de la literatura catalana relativa a la guerra civil espanyola» a *Revista de Catalunya*, núm. 106, pàg. 63-69.

MOLAS, J. (1995) *Obra crítica/I*. Barcelona: Edicions 62.

MONLEÓN, J. B. (1995) *Del franquismo a la posmodernidad*, Cultura española 1975-1990, Torrejón de Ardoz: Akal.

MORA, V. L. (2011) «La identidad migrante y su reflejo literario en libros sobre inmigración en los Estados Unidos». *Impossibilia*, 2: 48-62.

MORENTE VALERO, F. (2007) «Entre sotanes i camises blaves: educació i socialització política dels joves en el franquisme» a Jordi Font Agulló (dir.) *Història i memòria: El franquisme i els efectes als països catalans*, Sueca: publicacions de la Universitat de València i Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles, pàg. 133-152.

MUÑOZ, J. M. (2015) «Maria Barbal, *En la pell de l'altra*», *L'Avenç*, 417, pàg. 12-22.

- NAMER, G. (1998) «Antifascismo y 'La memoria de los músicos' de Halbwachs (1938)», Josefina Cuesta Bustillo (ed.), *Memoria e Historia*, núm. 32, pàg. 35-56. Madrid: Marcial Pons.
- NAVAJAS, G. (1987) *Teoría y práctica de la novela posmoderna*. Barcelona: Edicions del Mall.
- NAVAJAS, G. (1993): «Una estética para después del posmodernismo. La nostalgia asertiva y la reciente novela española», *Revista de Occidente*, núm. 143, pàg. 105-130.
- NAVAJAS, G. (1996) *Más allá de posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: Ediciones Universitarias de Barcelona.
- NAVARRETE, S. B. (2014) «La ilusión anamnética en las ficciones narrativas recientes: sobre memorias, traumas y testigos». *Acta literaria*, 48, pàg. 49-64.
- NOPCA, J. (2014) «Quina literatura catalana es llegeix al món?», *Diari Ara*, 20 d'abril, pàg. 48-49.
- NORA, P. (1989) «Entre la memoria y la historia» [«Between Memory and History. Les lieux de mémoire»]. Traducció: Alicia Macías. *Representations* 26. The Regents of the University of California (selecció de fragments).
- NORA, P. (1998) «La aventura de *Les lieux de mémoire*», Josefina Cuesta Bustillo (ed.), *Memoria e Historia*, núm. 32, pàg. 17-34. Madrid: Marcial Pons.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1977). *La signification dans l'architecture occidentale*. Liège: Pierre Mardaga.
- NÜNNING, A. (2004) «Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet: Towards an Applied Cultural Narratology», *Style*, vol. 38, 3, pàg. 352-375.
- OLAZIREGI ALUSTIZA, M. J. (2008) «La Guerra Civil y sus representaciones» a *Guerra Civil española na narrativa infantil e xuvenil*, Roig-Rechou, B. (ed.). Vigo: Xerais, pàg. 13-27.
- OLAZIREGI ALUSTIZA, M. J. (2009) «La recuperación de la memoria histórica en la novela contemporánea vasca», *Euskera*, n. 54, 2-2, Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitatea, pàg. 1027-2047.
- ORÓ-PIQUERAS, M. (2017) «De *Pedra de tartera* a *País íntim*: Pirineu I Guerra Civil en les novel·les de Maria Barbal», *Catalan Review*, xxxi, pàg. 97-113.
- ORSINI-SAILLET, C. (2015) «La novela de la memoria frente al pasado violento de la guerra y del franquismo» a *Pensar con la historia desde el siglo XXI. XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Taller 34: «Memorias del pasado, acciones del presente: los pasados violentos hoy», Madrid: UAM Ediciones, pàg. 6123-6137.
- PÉREZ, J.; AYCOCK, W. (eds.) (1990) *The Spanish Civil War in Literature*. Lubbock: Texas Tech University Press.

- PIQUER, E. (2014) «Maria Barbsal: 'A fora em fan parlar més del país que de mi'», *Catorze*, 15 de setembre, 2014 a <http://www.catorze.cat/noticia/400/maria/barbal/fora/em/fan/parlar/pais/mi>
- PLA, R. (1992) «Retaule de solituds», *El País*, 14 de maig de 1992.
- POLLOCK, G. (1988) *Vision and Difference. Feminity, Feminism and Histories of Art*. Londres & Nova York: Routledge.
- PONCE DE LEÓN, J. L. (1971) *La novela española de la guerra civil (1936-1939)*. Madrid: Ínsula.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2010) «Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas». *Ensanyos literarios. Catedra Miguel Delibes*.
- PROST, A. (2001) *Doce lecciones sobre historia*. Madrid: Cátedra-Universitat de València.
- PRUDON-MORAL, M. (2008) «Dire l'histoire avec les mots de la fiction» dins LLOMBART, M.; PRUDON, M.; CORTÉS, C. (ed.) *Autour de Pedra de tartera de Maria Barbal*, Université Paris 8 – Universitat d'Alacant.
- PUJOL, E.; SOLÉ, Q. (eds.) (2016) *Una memòria compartida. Els llocs de memòria dels catalans del nord i del sud*, Catarroja: Afers/Mirmanda.
- RAFART, S. (2002) «Cicle del Pallars», *Avui*, 13 de juny.
- RAMOS, D. (2013) «La memoria colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio», *Realitas*, Núm. 1, Barranquilla, pàg. 37-41.
- REAL, N. (2004) «Montserrat Roig. El cicle narratiu dels anys 70». *Els Marges*, 73.
- REAL, N. (2007) «Història, territori i gènere en la primera novel·la de Maria Barbal», dins CAMPS, C. *La narrativa de Maria Barbal: Pedra de tartera i altres*. Perónnas: Éd. De la Tour Gile, pàg. 243-265.
- REAVEY, P.; BROWN, S. D. (2006) «Transforming Past Agency and Action in the Present», *Theory & Psychology*, 16 (2), pàg. 179-202 a <http://dx.doi.org/10.1177/0959354306062535>
- REIG TAPIA, A. (1984) *Ideología e historia. Sobre la represión franquista y la guerra civil*. Madrid: Akal.
- REIG TAPIA, A. (1999) *Memoria de la Guerra Civil. Los mitos de la tribu*. Madrid: Alianza Editorial.
- RESINA, J. R.; WINTER, U. (eds.) (2005) *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Veuvert.

- REUSCH, W. «El final del silenci», *Visat*, PEN Català a <http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/ressenyas/72/116/0/2/0/maria-barbal.html>
- RICOEUR, P. (1984) *Time and Narrative*, vol. 1. Chicago: The University of Chicago Press.
- RICOEUR, P. (2010) *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (Filosofía). (Obra original publicada el 2000).
- RIEFF, D. (2012) *Contra la memoria*. Edició en format digital. Barcelona: Random House Mondadori, S. A. Conversió a format digital: Newcomlab, S. L.
- RIERA LLORCA, V. (1994) *Els exiliats catalans a Mèxic*. Barcelona: Curial.
- RIGNEY, A. (2008) «Fiction as a Mediator in National Remembrance» a S. Berger, L. Eriksonas & A. Mycock (eds.), *Narrating the Nation: Representations in History, Media, and the Arts*. New York: Bergham Books, pàg. 79–96.
- RIQUER, M.; COMAS, A.; MOLAS, J. (1988) *Història de la literatura catalana*, volum XI. Barcelona: Ariel.
- RIVERA GARRETAS, M. M. (2011) «La historia viviente: historia más verdadera». *DUODA: estudis de la diferència sexual*, núm. 40, pàg. 98-110.
- ROSA, I. (2007) *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona: Seix Barral.
- ROSSI, M. (2015) «La herencia emotiva del trauma: la novel·la actual sobre la guerra civil española entre recuerdo y reescritura», *Orillas*, 4.
- ROSSICH, A.; CORNELLÀ, J. (2014) *El plurilingüisme en la literatura catalana*. Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la.
- ROYO, R. *ARA*, 28 de maig 2016: http://www.ara.cat/societat/Tortosa-mantenir-reinterpretar-monument-franquista_0_1585041724.html
- RUIZ FRANCO, M. R.; RIESCO ROCHE, S. (1999) «Veinte años de producción histórica sobre la guerra civil española (1975-1995): una aproximación bibliométrica», *Revista española de documentación científica*, vol. 22, núm. 2, pàg. 174-197.
- RUIZ-VARGAS, J. (2006) «Trauma y memoria de la Guerra Civil y la dictadura franquista», *Hispania Nova. Revista de Historia contemporánea*, vol. 6.
- SABIA, S. (2005), «Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas», *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 31, noviembre 2005 - febrero 2006.
- SAID, E. W. (2006). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama. (Obra original publicada el 1996).

SÁNCHEZ, M. (2010) «Entre la autoficción y la biografía novelada», *Actas del II Coloquio Internacional de Escrituras del yo*, Centro de estudios de teoría y crítica literaria, Rosario: Universidad Nacional de La Plata.

SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2010b). «La cultura de la memoria», *Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamiento europeos*, Núm. 11, p. 25-30.

SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2011) «Escritura autobiográfica y traumas colectivos: de la experiencia personal al compromiso universal», *Revista de Literatura*, LXXIII, Núm. 146, pàg. 379-406.

SANTAMARÍA COLMENERO, S. (2013) *La palabra como acontecimiento: segunda República, Guerra Civil y postguerra en la novela actual (1990-2010)*. Tesi doctoral. València: Universitat de València.

SARLO, B. (2005) *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

SCHLAGDENHAUFFEN-MAÏKA, R. (2009) «Promotion de la prostitution et lutte contre l'homosexualité dans les camps de concentration nazis », *Trajectoires* [En línia] a <http://journals.openedition.org/trajectoires/109><http://journals.openedition.org/trajectoires/109>

SCOTT, J. W. (1999) «La experiencia como prueba» a Neus Carbonell i Meri Torras (eds.) *Feminismos literarios*, Madrid: Arco Libros.

SEARLE, J. (1983) *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.

SEGATO, R. L. (2016) *La guerra contra las mujeres*, Madrid: Traficantes de sueños.

SEMPRÚN, J.; WIESEL, E. (1995) *Se taire est impossible*. París: Éditions Mille et une nuits, La petite collection.

SEMPRÚN, J. (2014) *La escritura o la vida*. Primera edició en llibre electrònic (epub), Barcelona: Tusquets Editores, S. A. ISBN: 978-84-8383-936-2

SERRANO, A. (1992) «Maria Barbal situa su nueva obra en el medio urbano», *El observador*, Cultura, 16 d'abril de 1992.

SIGUAN, M. (2016) «Herta Müller: autoficción, historia y memoria». Dins Losada, *Literatura que fa història: dones, vides, ficcions*. Conferència dictada dins del congrés organitzat pel Centre de Recerca Teoria, Gènere, Sexualitat (ADHUC) de la Universitat de Barcelona, 1 de desembre de 2016, Facultat de Geografia i Història, Departament d'Història i Arqueologia.

SIMBOR, V. (2005) *La narrativa catalana del segle XX*, Alzira: Bromera.

ŠKRABEC, S. (2009) «Una història sense història. Maria Barbal, *Pedra de tartera*, 1985», *Els Marges*, 89, pàg. 81-96.

- ŠKRABEC, S. (2017) *Una pàtria prestada. Lectures de fragilitat en la literatura catalana*. València: Universitat de València.
- SOBEJANO, G. (1975) *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- SOLDEVILLA DURANTE, I. (1988) «La novela española en lengua castellana desde 1976 hasta 1986» a Samuel Amell i Salvador García Castañeda (eds.), *La cultura española en el posfranquismo*. Madrid: Editorial Playor. Pàg. 37-46.
- SOLÉ I SABATÉ, J. M. (1985) *La repressió franquista a Catalunya, 1938-1953*, Barcelona: Edicions 62.
- SPIEGELMAN, A. (1991) *Maus. A survivor's Tale*. Nova York: Pantheon Books.
- SPIVAK, G. (1998), «¿Puede hablar el sujeto subalterno?» *Orbis Tertius*, any III, núm. 6, pàg. 1-44.
- SULLÀ, E. (2008) «Del principi al final: una vida» dins LLOMBART, M.; PRUDON, M.; CORTÉS, C. (ed.) *Autour de Pedra de tartera de Maria Barbal*, Université Paris 8 – Universitat d'Alacant, pàg. 1-13.
- TAI, H. T. (2001) «Remembered realms. Pierre Nora and French National Memory», a *American Historical Review*, vol. 106, núm. 3, pàg. 906-922.
- TARRAUBELLA, X. (2013) «Els aprofitaments hidroelèctrics pirinencs i el seu impacte al Pallars», *Barcelona Quaderns d'història*, núm. 19.
- TASIS, R. (1938) «Literatura de guerra», *Meridià*, 2-VII-38 a <http://ddd.uab.cat/record/125243>
- TASIS, R. (1954) *La novel·la catalana*. Barcelona: Dalmau.
- TODOROV, R. (2000) *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- TOUS, P. J. (2009) «País íntim (2005)», *Visat*, núm. 7, abril 2009.
- TRAVERSO, E. (2001) *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Empresa Editorial Herder.
- TRAVERSO, E. (2007) *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons.
- TRIADÚ, J. (1982) *La novel·la catalana de postguerra*. Barcelona: Edicions 62.
- TRIADÚ, J. (2002) «Incerta glòria» a Diversos Autors, *Literatura de la Guerra Civil. Memòria I ficció*. Actes del cicle de conferències *literatura de la Guerra Civil. Memòria I ficció*, Lleida, 27-28 març de 2001. Pàg. 183-206.
- TRONCOSO PÉREZ, L. E.; PIPER SHAFIR, I. (2015) «Género y memoria: articulaciones críticas y feministas», *Athenea Digital*, 15 (1), pàg. 65-90.

- VAN ALPHEN, E. (1999) «Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma», a Miede Bal; Jonathan Crewe i Leo Spitzer (eds.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover: University Press of New England.
- VEZZETTI, H. (2002) «I. Introducción. Historia y memorias del terrorismo de Estado» a *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- VIDAL I BENITO, T. (1979) «Èxode rural i problemàtica demospacial a Catalunya (1860-1970)» a <http://www.raco.cat/index.php/EHA/article/view/99519>
- VILLANUEVA, D. (1987) «La novela» a Andrés Amorós (ed.), *Letras españolas 1976-1986*, Madrid: Editorial Castalia y Ministerio de Cultura.
- VINYES, R. (2007) «La memòria com a metàfora» a *Història i memòria: el franquisme i els seus efectes als Països Catalans*, Sueca: publicacions de la Universitat de València i Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles, pàg. 379-392.
- VIOLANT I SIMORRA, R. (1992) *El ciclo individual i familiar al Pallars*, Tremp: Garsineu Edicions.
- WELZER, H.; MOLLER, S.; TSCHUGGNALL, K. (2002) «Opa war kein Nazi». *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- WHITE, H. (1987): *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- WIEVIORKA, A. (1998). *L'ère du témoin*. Paris: Plon.
- WIEVIORKA, A. (2016) *1945. Cómo el mundo descubrió el horror*. Primera edició en llibre electrònic. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U. ISBN ebook: 978-84-306-1824-8
- WINTER, J.; SIVAN, E. (eds.) (1999) *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WINTER, U. (ed.) (2006) *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- WINTER, U. (2007) «La memoria compleja. Guerra civil y dictadura en la novela española desde 1975» a Josefina Cuesta (dir.), *Memorias históricas de España (siglo XX)*, Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero, pàg. 172-185.
- WOODS, M. (2005) *Rural Geography*. London: Sage.
- YUVAL-DAVIS, N. (2004) *Género y Nación*. Lima: Flora Tristán.