

Montserrat Roig als anys setanta

Montserrat Roig.
El cicle narratiu dels anys setanta

NEUS REAL

L'octubre de 1990 –quan faltaven menys de dos anys per als Jocs Olímpics– i a propòsit d'un article d'Agustí Pons dedicat a Josep Benet amb motiu del seu setantè aniversari, Montserrat Roig feia unes reflexions que apunten directament a l'eix central de tota la seva obra: «Per què ens recordem de la gent només amb la convenció, una mica absurda, del temps cronològic? Ara, en Josep Benet haurà d'anar pel carrer amb el pes al damunt dels setanta anys, uns números que no deuen haver canviat gaire la seva vida. L'Agustí Pons té raó en queixar-se del fet que Barcelona, o la seva Universitat, encara no li ha fet l'homenatge que es mereix. Però la gran desmemoriada ara va feixuga i amb presses, sotmesa a la urgència de l'enderroc, al *lifting* de façanes i a l'oblit d'interiors, i no pot alentir el pas i demanar-se per què aquesta ciutat ha pogut criar gent com en Josep Benet, el fill de treballadors que va anar a la guerra, a la guerra de debò, només amb disset anys i que plorava quan entraren les tropes de Franco a Barcelona, segellant l'ocupació».[1]

Malauradament, i malgrat els esforços de gent i sectors diversos, la desmemòria, la pressa, el «lifting de façanes» i «l'oblit d'interiors», continuen essent termes aplicables, tant de manera literal com metafòrica, a aquesta ciutat, a la dinàmica i a la política culturals del país. Per això m'alegro que una dècada i escaig més tard de la prematura mort de Montserrat Roig, d'altra banda estudiada i recordada amb continuïtat (cal reconèixer-ho), s'hagi homenatjat l'escriptora des de la universitat, que massa sovint tampoc no exerceix la funció crítica i reflexiva que li correspon. I n'estic contenta precisament perquè es tracta d'una autora, com tothom sap, que va treballar sobretot, a tots nivells i en molts àmbits, des d'un compromís explícit contra el silenci i l'oblit interessats o inconscients; una autora que va treballar a favor, en

1. M. ROIG, «Benet i els constructors de somnis», a *Un pensament de sal, un pessic de pebre. Dietari obert 1990-1991*, Barcelona: Edicions 62, 1992, p. 36.

definitiva, d'una memòria col·lectiva autèntica, no limitada a la urgència de les ocasions puntuals o de les motivacions circumstancials: una memòria activa i permanent, transformadora, viva i imprescindible per saber qui som, poder fer front al nostre passat i acceptar-lo, entendre el present i bastir el futur amb criteri, rigor, esperança i optimisme –és a dir, per poder pensar en profunditat, no superficialment i en estrictes termes d'imatge externa, quina mena de gent, de cultura i de nació hem constituït, anem edificant i ens agradaria configurar.

En la vida i la producció literària, assagística i periodística de Montserrat Roig, la memòria és, de punta a punta, explícitament i sense excepció, l'espiral articuladora i englobadora d'actituds, plantejaments i materialitzacions; perquè, en mots seus, «l'aprenentatge de la història [...] s'ha d'assumir tots els dies»,[2] «oblidar com estem oblidant moltes coses, resulta perillós. [...] Fins que no assumim la totalitat –les parts tèrboles i les parts extraordinàries de la nostra història passada–, no podrem reconstruir res».[3] Durant més de vint anys, l'escriptora va contribuir a aquesta assumpció. Ho va fer per canals diversos, i la narrativa en fou un dels essencials. El conte i la novel·la li van possibilitar, alhora i paral·lelament a d'altres mitjans, la implicació com a dona, catalana i autora en l'època que va viure, amb una clara i definida consciència política i literària (entenent els adjectius en la seva accepció més àmplia) i, en conseqüència, l'actuació de cara a l'esdevenidor (i que els seus llibres encara es llegeixin com es llegeixen, més enllà de la novetat del moment, n'és la prova irrefutable).

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. La producció d'aquesta dècada, integrada per *Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen* (el recull de contes que va obtenir el Premi Víctor Català el 1970 i fou editat l'any següent) i tres novel·les –*Ramona, adéu* (1972), *El temps de les cireres* (Premi Sant Jordi 1976, publicat el 1977) i *L'hora violeta* (1980)–, ha estat identificada per la crítica com una primera etapa creativa perfectament diferenciada, malgrat les connexions i la coherència que subratllava Josep Maria Benet i Jornet,[4] de l'etapa constituïda per *La veu melodiosa* (1987) i *El cant de la joventut* (1989), amb *L'òpera quotidiana* (1982) com a pont. I m'acolliré igualment als mots del dramaturg per reivindicar, en contra de la tendència general a valorar-ne sobretot l'obra periodística –però sense cap ànim de menystenir-la–, la ficció de Montserrat Roig, i, molt especialment, aquella que, cito Benet i Jornet, «té la seva expressió més ambiciosa i arriscada en el cicle narratiu presidit per les tres Ramones».[5] Perquè sí bé és cert que no

2. *Isabel-Clara Simó - Montserrat Roig*. Conversa transcrita per X. Febrés, Barcelona: Ajuntament - Laia, 1985. Diàlegs a Barcelona, núm. 5, p. 37.

3. Ibidem, p. 75.

4. J.M. BENET i JORNET, «Una ambició salvada», *El País*, 1-XI-2001, Quadern/4.

5. Ibidem.

es tracta, com diu l'autor de *Desig*, d'una obra perfecta, regular o espectacular des del punt de vista estètic, té un interès i una rellevància culturals i sociològics pluridimensionals i inqüestionables amb relació a la memòria historicoliterària.

Voldria cridar l'atenció, en primer lloc, sobre el fet que tota l'estona he usat la paraula memòria i no els termes crònica o testimoniatge, que són els que solen fer servir alguns dels estudiosos més reconeguts de la narrativa roigiana d'aquest període.[6] La diferenciació és important, perquè no estem parlant únicament d'uns relats que *recullen* i *certifiquen* artísticament bona part dels esdeveniments del nostre país entre la dècada dels noranta del segle XIX i la dels setanta del XX amb relació a la política, la societat i la cultura. Estem parlant d'uns textos que destrien part dels esdeveniments, n'emfasitzen uns en detriment dels altres (per esmentar dos dels exemples més significatius, la guerra a *Ramona, adéu*, o els assassinats de Grimau i Puig Antich a *El temps de les cireres*) i, per tant, els rellegeixen i reescriuen des d'uns referents ideològics (esquerrans, catalanistes i feministes) i uns models literaris específics (jo diria que sobretot, com d'altra banda ha estat indicat per la crítica, Narcís Oller, Josep Maria de Sagarra i, molt especialment, la Mercè Rodoreda de *La Plaça del Diamant*); el filtre clau que en suposa una subjectivitat voluntàriament femenina significa, a més –des d'un posicionament explícitament compromès–, que aquesta es representi a si mateixa, prengui cos amb una opció definida per l'ofici d'escriure –i d'escriure en català– i es materialitzi en la ficció a partir d'una negociació no sempre fàcil (sovint tensa, de fet) de l'autora i del món creatiu autònom que basteix amb l'experiència individual i col·lectiva, amb la identitat nacional i sexual, amb les tendències literàries del moment i amb la tradició. Les narracions que Montserrat Roig va publicar entre 1971 i 1980 *recreen* el passat des d'un present determinat i es converteixen així, elles mateixes, en història. Però no en història estricta, història de Catalunya, història de l'autora, història de la política i de la literatura, història de la dona, història del feminisme... sinó en *històries*, històries multiprismàtiques i complexes amb unes lleis pròpies. És a dir, creació: una realitat artística amb característiques diferents a les del discurs cronístic o testimonial, una realitat estètica, dinàmica i canviant en la mesura que és record i actualització en el relat, manipulació en el sentit positiu del mot, passat i present permanentment mobilitzats, reactivats i modificats, cada vegada que la literatura i els seus efectes es reagermanen en la lectura. Una certa lectura d'aquestes obres, parcial i limitada per la perspectiva de l'aproximació i per a l'espai de què disposo (però espero que no per això menys suggeridora), és allò que m'he plantejat d'aportar aquí, a partir d'un estudi que vaig elaborar ja fa uns anys i que, revisat i sintetitzat, en constitueix la base.[7]

6. Vegeu, per exemple, E. BOU, «La literatura actual. La narrativa», a M. de RIQUER, A. COMAS, J. MOLAS (dirs.), *Història de la literatura catalana*, Barcelona: Ariel, 1988, p. 394-410, i A. BROCH, «La búsqueda interrumpida», *La Vanguardia*, 11-XI-1991, p. 33.

7. Es tracta de la tesina (inèdita) que vaig presentar per a l'obtenció d'un màster a Anglaterra fa més de deu anys, i a la qual remeto per a la comprensió dels fonaments teòrics i al desenvolupament més extens de l'argumentació: N.

La història del país, i concretament la història d'un sector social de la Barcelona del període a què m'he referit abans, resulta, com és prou sabut, el punt de partida del conjunt. Tanmateix, ho és en qualitat de marc, un marc certament essencial però que no és sinó el rerefons sobre el qual s'assenta l'autèntica base d'aquest microcosmos narratiu: el gènere, entès com a construcció cultural del sexe (sentit en el qual usaré el concepte en el decurs de la meva exposició, per la qual cosa m'estalvio d'especificar-ho d'ara en endavant). El significant *dona*, la xarxa de relacions que en configuren la representació i l'articulació de la subjectivitat corresponent, constitueixen el cor d'uns textos que esdevenen, d'aquesta manera, un procés de restauració del femení a la posició de subjecte a partir de la comprensió –de l'exposició narrativa, de fet– de la tradicional entitat objectual que li ha estat conferida tant en la societat com en la creació literària. Aquest procés es desenvolupa (i d'aquí el seu interès principal) amb tota la complexitat i les inevitables marrades, si se'm permet el col·loquialisme, de qualsevol fenomen de transformació i redefinició, per la qual cosa també n'és la memòria –en aquest cas, memòria textual. I quan dic textual vull dir que és el fet d'escriure, l'escriptura mateixa, allò que centra el desplegament d'aquesta subjectivitat en una mena de joc de nines russes. La més externa seria la que correspon a l'escriptora i els títols que edita –és a dir, a Montserrat Roig i la seva obra–, però aquesta nina s'obre per anar descobrint-ne moltes altres de petites, constituïdes per una pluralitat de personatges femenins que escriuen (des d'un dietari o cartes a una novel·la) i s'escriuen així a si mateixes igual que la Roig autora explica el passat i s'explica des del present, en els relats, a través de les diverses històries que construeix. Subjecte i objecte, autora, realitat, personatges i textos, vida i literatura, es fonen indestriablement per conformar uns productes literaris acabats que són alhora una proposta i una recerca obertes, no tancades, de l'expressió crítica de la subjectivitat femenina dins de les estructures de poder i de la dinàmica determinades per la història amb majúscules.

Una de les vies bàsiques d'aquesta expressió és la intertextualitat –la relació entre textos diversos– que, en diferents nivells i amb unes ambigüitats significatives, opera en *Molta roba i poc sabó...*, *Ramona, adéu*, *El temps de les cireres* i *L'hora violeta*. Els mecanismes intertextuals hi desclouen, tant des d'un punt de vista centrífug com centrípet i de maneres diferents, l'estatus problemàtic del gènere i la difícil constitució d'un espai subjectiu femení en una cultura patriarcal com la que era la nostra en la dècada dels setanta (i deixo de banda qualsevol consideració «impertinent» sobre l'actualitat perquè aquest no és, em sembla, el moment ni el lloc de parlar-ne). Per començar, i excepte la novel·la guanyadora del Premi Sant Jordi, els llibres s'obren amb citacions –de (1) *As I Lay Dying*, de William Faulkner, (2) l'anònim medieval

REAL MERCADAL, *Too much history and not enough story: Montserrat Roig's literary output of the seventies and its critical reception* (Thesis submitted to the Faculty of Arts of the University of Birmingham for the degree of Mphil. Department of Hispanic Studies. University of Birmingham, August 1993).

Curial e Güelfa i *Pilar Prim*, de Narcís Oller, i (3) *The Waste Land*, de T.S. Eliot–, que tenen una doble funció: la primera, condensar simbòlicament la temàtica principal de cadascuna de les obres, amb la qual cosa podríem dir que els textos originals són modificats i reescrits, «desautoritzats» –ja que se'ls dota d'un sentit específic nou–; la segona, autoritzar alhora la narrativa de Montserrat Roig, en la mesura que l'enllacen amb els clàssics de les tradicions literàries catalana i anglosaxona. En un moviment paral·lel d'apropiació i qualificació simultànies, *El temps de les cireres* pren els subtítols de les seves divisions internes d'obres de Shakespeare, Apollinaire, Vinyoli, Ferrater, Carner i Espriu; set dels catorze contes de *Molta roba i poc sabó...* van precedits de fragments de *Vida privada*, de Josep Maria de Sagarra; *Incerta glòria*, de Joan Sales; *L'ofici de viure*, de Cesare Pavese; *Les arrels*, d'Arnold Wesker; *Els mots*, de Jean-Paul Sartre; unes paraules de Madame de Sevigné, i *La balada de la presó de Reading*, d'Oscar Wilde; tant els relats breus com les novel·les contenen, al seu torn, referències ocasionals explícites a la literatura, la música i el cinema.

Aquesta estratègia vehicula una paradoxa que neix directament de l'ambivalència de l'experiència del gènere, ja que en demostrar tant la voluntat d'autoafirmació com la clara necessitat –fins i tot l'ansietat– de legitimació, el mecanisme nega, precisament, allò que aspira a provar. És a dir, apunta vers la inseguretat subjacent respecte de l'autoritat dels textos d'agència femenina, en bona part perquè, en citar majoritàriament autors (amb la sola excepció de Madame de Sevigné), aquella és implícitament qüestionada donat que es reprodueix l'escala de valors de l'organització patriarcal –precisament, doncs, allò que es volia contrarestar.

És clar que hi hauria una interpretació simultània d'aquest component en termes de subversió, per la poderosa transgressió que significa que una doneta que escriu» –en mots de la mateixa Roig– s'apropiï de la «gran» literatura escrita per homes, la manipuli, i la situï dins de l'espai «domèstic» del món femení, encara que aquest, en ser literari, esdevingui públic. Perquè en un altre nivell de relació intertextual, els quatre llibres de l'autora estan entreteixits individualment i globalment pels personatges, les línies temàtiques i els escrits que contenen, tot configurant un univers i universos diferents habitats per caràcters i esdeveniments iguals o connectats amb un tret comú: el protagonisme actiu de les dones. I és amb referència a aquest aspecte que s'hi manifesten les contradictòries relacions de la dona amb el seu sexe, les tensions que sorgeixen quan es pretén assumir una posició de subjecte en un entorn on aquest paper ha estat tradicionalment denegat.

La sensació d'alteritat es manté malgrat l'intent d'establir amb fermesa la pròpia identitat genèrica, cosa que provoca la presència recurrent, en els contes i les novel·les, d'allò que en termes de Julia Kristeva anomenaríem *abjecció*, és a dir, el rebuig i l'afirmació simultanis d'aquesta identitat. *Molta roba i poc sabó...*, *Ramona, adéu*, *El temps de les cireres* i *L'hora violeta* es basteixen sobre aquesta constant per constituir, entre d'altres coses, una mena d'exorcisme inicial (de catarsi genèrica, d'expulsió de dimonis) que, sense eliminar ni la consciència de la problemàtica ni la

preocupació pel tema (prou que ho demostra *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, l'assaig de 1991), permetrà l'evolució de la narrativa roigiana per altres camins en els anys vuitanta. Com que no em puc detenir en l'anàlisi detallada de les quatre obres, proporcionaré alguns exemples representatius del que vull dir. Em referiré, en concret, al primer i al darrer dels contes del recull de 1971 i a l'última novel·la del cicle.

«Breu història sentimental d'una madama Bovary barcelonina nascuda a Gràcia i educada segons els nostres millors principis i tradicions», el relat amb el qual s'inicia *Molta roba i poc sabó...*, té com a protagonista la Mundeta Jover i Almirall, nascuda en aquesta ciutat l'últim quart del segle XIX. Després d'una reflexió abstracta inicial sobre la fi de l'existència, una veu narrativa en tercera persona especifica el concepte amb la següent afirmació: «Així morí la Mundeta, l'àvia de la Mona i la mare de la Ramona» (p. 25).[8]

Immediatament, apareix una segona veu, femenina i codificada en una carta a una amiga íntima anomenada Tereseta: la veu de la morta. Les dues veus s'aniran alternant al llarg del conte per relatar respectivament, d'una banda, la mort i el funeral de la Mundeta, i, de l'altra, la seva vida. La trama, així, es desenvolupa mitjançant un doble moviment que va del present al passat i viceversa, des del moment de la mort del personatge fins que la família i els coneguts abandonen el cementiri i tornen a casa, fins al període que abasta l'etapa escolar de la protagonista, la seva primera anada al Liceu el dia de la bomba anarquista de 1893, el prometatge, el casament i el viatge a París amb en Francisco Ventura, la crisi colonial i el canvi de segle, el naixement de la filla del matrimoni i la Setmana Tràgica.

A través de l'alternança entre les dues veus narratives i els dos períodes de temps, el text es fragmenta en una estructura contrapuntada a partir d'una temàtica i d'una tècnica duals: vida / mort i focalització externa / focalització interna. Aquesta mobilitat possibilita la projecció final cap al futur, que depèn d'una avaluació del passat des de la perspectiva del present i que dóna entrada no solament a la resta de contes, sinó, de fet, a la totalitat del projecte narratiu de la dècada; perquè, per boca d'una tercera veu diferenciada –marcada amb cursiva i cometes–, que podríem identificar amb la de l'autora implícita, s'hi manifesta l'objectiu explícit al qual respon el conjunt. La citació és llarga, però val la pena reproduir-la sencera, ja que conté l'embrió de tot allò que vindrà després amb un sentit explícit de fer justícia, de restituir una memòria silenciada, de recuperar una altra mena d'història per tal de poder bastir un esdevenidor que no perpetuï l'estafa que ha afectat la protagonista, la qual transcendeix la particularitat per convertir-se en símbol de la condició femenina anterior:

8. Els números de pàgina, que es proporcionaran directament al darrere de les citacions per evitar una extensió innecessària de l'aparat de notes, corresponen a M. ROIG, *Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen*. 7a ed., Barcelona: Edicions 62, 1991. El Cangur, 38.

«I, així, tu te n'has anat per sempre d'aquest món de vius; has caminat cap a l'edifici dels qui no tornen; qui sap si assaborint, amb la teva solitud, la benaurança de la mort. Voldria que el teu abisme fos ben negre, que es tornés fosc per sempre i no t'adonessis de l'engany que et feren. Els qui et precediren en l'existència varen malmetre la teva possible lucidesa. Els qui et foren contemporanis enderrocaren la teva vitalitat, la teva grandesa, i t'enfonsaren en la còmoda evidència dels seus principis carrinclons. Els qui et succeïren no et saberen entendre i et cregueren, altrament no anaren massa errats, representant d'aquelles dèries místiques que havien sostingut la moral dels forts. Tots plegats et dictaren les normes que haurien de menar la teva vida pels viaranys de la inconsciència.

»Perquè tu no ho saberes, tot això, perquè passares pel món en silenci, imperceptiblement, amb la lleugeresa pròpia dels qui parlen per dintre, voldria que el teu somni de la mort fos compacte, dens, sense cap ombra de desengany, de sofriment.

»I ara, des d'una Barcelona que comença a perdre fins i tot la nostàlgia d'aquell to de reina destronada, intentaré edificar per a tu el perfum de la història». (p. 46-47)

Tant la majoria de les narracions del recull com les tres novel·les posteriors, certament, edifiquen aquest «perfum de la història», aquella «empremta del passat i la sensible permanència dels records» –és a dir, aquella memòria «que no es veu i només es respira», la qual el personatge sagarrià de la vídua Xuclà representava a *Vida privada*, d'on s'extreu obertament l'expressió mitjançant la citació inicial (p. 23). I tanmateix, aquesta memòria no hi esdevé només un aroma agradable, un passat invisible que es vol recuperar, sinó la sentor que cal bandejar simultàniament, el llast que cal deixar anar per poder crear la fragància dels nous temps, per poder tenir veu en el present. D'aquí el desig aparentment paradoxal de la Montserrat Roig-dona jove-escriptora dels anys setanta, que la narrativa vehicula internament en un altre nivell de realitat, d'aconseguir la desaparició de totes aquestes dones, de matar i enterrar definitivament la rèmora que representen; un anhel que impregna *Ramona, adéu*, *El temps de les cireres* i *L'hora violeta* –tres títols que, a la llum de les històries que contenen, expressen respectivament comiat, futur alhora volgut i temut i moment incert de metamorfosi.

Aquest desig es materialitza literàriament, en especial, en el darrer relat del llibre de 1971. «Recordatori elegíac d'unes enyorades decrepituds» s'obre amb aquesta dedicatòria: «In memoriam de totes les Adeles, Clares, Mundetes, Rosines, Margalides, Patrícies –i tu, també, Ramona Ventura, que no te n'escapes– que m'heu deixat en heretatge aquesta Barcelona del silenci» (p. 181). Les primeres i les últimes frases del conte, juntament amb el desenvolupament i el títol, proporcionen les claus de la contradicció externa que suposa l'homenatge a uns personatges –molts dels que poblen el cicle narratiu conformat pels quatre llibres– el llegat dels quals és

aquest. En cito, seguits, el principi i el final: «Voldria que fóssiu ben mortes. Magristones, que encara existiu» (p. 183). «Perquè no sou més que una caricatura del que jo puc ser, feu-me cas i guilleu d'una vegada. I així algun dia ocuparé el vostre buit» (p. 186).

L'estranyesa que poden suscitar unes declaracions com aquestes en el marc d'un relat que es defineix com a «recordatori elegíac» –és a dir, remembrança trista però positiva– es dissipa en considerar-les a la llum de les ambigüitats i ambivalències que provoca la condició genèrica. Aquest «jo» que manifesta menyspreu per unes predecessores caracteritzades de «llengües viperines» (p. 183), envejoses, rancunioses, mediocres, grises, ignorants, malicioses, verges i pures per obligació, antimodel del que s'aspira a aconseguir, i que per tant es vol desmarcar del que representen, comprèn i assumeix, alhora, la impossibilitat de desfer-se'n completament en la construcció de la subjectivitat femenina, ja que negar-les no seria sinó tornar-les a silenciar, reproduir-ne el relegament a l'alteritat i remetre-les de nou a l'oblit. Per això són simultàniament «decrepituds» i «enyorades», diferència a establir i identitat a reconèixer, objectes de refús i subjectes de representació. L'exemple més evident, en definitiva, de la difícil negociació entre el passat i el present d'una condició genèrica que busca vies per recrear-se a si mateixa d'una nova manera, no des del silenci sinó des de l'expressió –encara que sigui des del crit esquinçat, des de la ràbia que el títol general del recull vehicula mitjançant una frase feta que remet al món que, simultàniament, s'ha d'admetre i rebutjar per tenir la possibilitat d'una identitat que no renunciï a si mateixa, sinó que reneixi de les seves pròpies cendres. Com la citació de Faulkner que precedeix els contes suggereix, només la mostra pública, i per tant la politització, de les històries de les dones i de la manera en què la condició femenina ha estat socialment construïda –és a dir, només l'exposició «impúdica» del dolor del seu sexe dins de la dinàmica de poder patriarcal– permetrà posar final a l'oblit i el silenci relatius a la problemàtica del gènere i, en conseqüència, obrir les portes d'una autèntica transformació. Iniciar, en definitiva, el procés que *L'hora violeta*, més que cap de les obres de la dècada, representa per ella mateixa.

La crítica i la problematització de la condició de dona en termes de creació, subjectivitat i dinàmica de poder que constitueixen els fonaments de *Molta roba i poc sabó...*, *Ramona, adéu* i *El temps de les cireres*, es reformulen en la novel·la de 1980, en efecte, mitjançant l'articulació d'un horitzó que apunta vers la configuració d'una subjectivitat femenina com a producte –malgrat que no pas aproblemàtica, sinó complexa i contradictòria– a través, precisament, de l'escriptura. El mite de Tirèsias n'és el canal perquè n'esdevé la metàfora, ja a partir de la citació de *La terra gastada* que dóna entrada al text, i que reprodueixo tot seguit:

«A l'hora violeta, quan els ulls i l'esquena
s'aixequen de damunt la taula, quan l'artefacte humà
aguaita
com un taxi que bategant s'espera,
jo, Tirèsias, encar que cec, bategant entre dues vides,
home vell amb rugoses mamelles de dona, puc veure,
a l'hora violeta...»[9]

Que els primers versos equiparin aquesta «hora violeta» al moment en què «els ulls i l'esquena s'aixequen de damunt la taula» associa el personatge, inevitablement, al fenomen d'escriure, i en concret a l'instant que s'abandona aquesta activitat (previsiblement, podríem deduir, perquè s'ha acabat el producte en qüestió). Aquest és també, tanmateix, el moment en què «l'artefacte humà aguaita com un taxi que bategant s'espera», és a dir, quan l'existència és allà però s'atura, s'immobilitza temporalment. En la mateixa línia interpretativa, es podria dir que es tracta de l'instant en què la vida ha estat creada en el text escrit, que espera solament, ja, que algú el llegeixi. Aquesta atmosfera suspesa, així, es pot relacionar amb la transició entre l'escriptura i la lectura, que és exactament el punt on es troba *L'hora violeta*, com a obra de Montserrat Roig, a les mans de qui es disposa a llegir-la: la narració de l'autora encara no ha començat i, no obstant això, el llibre és obert i ens ha ofert una entrada significativa.

Aquesta «hora violeta», a més –i encara al marge del relat de l'escriptora–, és en ella mateixa un estat d'*impasse*, posta de sol i alba, moment de trànsit entre el dia i la nit, tots dos alhora i, al mateix temps, cap dels dos: frontera i límit, per tant, on els contraris es troben, cosa que enllaça novament amb Tirèsias. El cec que hi veu, l'home amb pits de dona, la figura que batega «entre dues vides», constitueix una entitat igualment ambigua on es fonen foscor i llum, masculinitat i feminitat, mite i realitat; on les dicotomies, en definitiva, desapareixen. Es genera, així, un confí indefinit amb relació al sexe, l'existència i la creació, que no és sinó la posició en què cal situar-se per entrar en un món, no pas gratuïtament titulat a partir del poema eliotià, que es presenta com un espai en què les oposicions tradicionals coexisteixen i intersecционen, s'autoalimenten les unes de les altres sense excloure's. D'aquesta manera, la novel·la ens prepara per a la materialització d'un altre tipus de subjectivitat, on es neutralitzi el dualisme que fonamenta el sistema de pensament occidental, on l'horitzontalitat i la simultaneïtat substitueixin la verticalitat i la successió, on tot seria, idealment, possible.

El llibre relata la història, bàsicament, de tres dones: la Natàlia, la Norma i l'Agnès. La trama es concentra sobretot en els seus sentiments i pensaments respecte de

9. M. ROIG, *L'hora violeta*, Barcelona: Edicions 62 , 1988, 9a ed. El balancí, 127, p. 7. Com en el cas del recull de contes, i pels mateixos motius, d'ara en endavant anotaré la pàgina corresponent immediatament després de les citacions de la novel·la.

les relacions amb els homes. Però el punt de partida del text, la seva gènesi i justificació, no és aquest, sinó el fet d'escriure i, més concretament, les dones que escriuen (encara que a diferents nivells). La Norma és periodista i narradora: ha publicat una novel·la sobre la Natàlia i la seva família i just ha acabat un estudi sobre els catalans als camps de concentració nazis. I «La novel·la de l'hora violeta», que és la segona part de l'obra de Montserrat Roig (p. 95-144), és una novel·la dins de la novel·la, escrita pel personatge a petició de l'amiga, que li ha enviat unes notes sobre la seva tia Patrícia, algunes cartes de la Kati (íntima de la mare de la Natàlia) i el dietari de la Judit (la seva progenitora) amb una demanda explícita: «– La meva tia m'ha donat tota la paperassa i m'ha dit que en faci el que vulgui. He pensat que et podrien servir. M'agradaria que escrivissis alguna cosa sobre la mamà i la Kati. De la mateixa manera que ho faries sobre tu i sobre mi». (p. 11)

La Natàlia és fotògrafa. Hauria volgut ser escriptora, però no pot (p. 20), i per això envia els materials a la Norma, que inclou la carta de la seva amiga –i, per tant, el text que sí que ha produït– en una mena de pròleg datat «Primavera de 1979», el qual constitueix l'inici pròpiament dit de l'obra (p. 11-20). Pel que fa a l'Agnès, es tracta d'una mestressa de casa, mare de dues criatures, que treballa en una guarderia i que, tot i que mai no expressa el desig de crear, escriu cartes al seu marit, les quals mai no envia i no s'inclouen en el llibre; però se'n reprodueix, en canvi, una lletra virtual, mentalment adreçada als seus fills (p. 78-79).

La Norma, la Natàlia i l'Agnès no escriuen només en el sentit literal del verb, sinó també en el sentit més abstracte d'intentar comprendre el món que les envolta i situar-s'hi de la millor manera que puguin. Tanmateix, la posició de subjecte que assumeixen, que d'això es tracta, no és una posició fixa i estable, sinó que es va constituint en el seu mateix procés de configuració textual: comencen a accedir a aquesta posició en la mesura que reinterpreten qui són, com són i el que els passa, cosa que determina i produeix, alhora, allò que són com a personatges. A la tercera part del llibre, subtitulada «L'hora dispersa (Ells i la Norma)», la periodista explicita que «moltes de les coses que escrivia no eren sinó la dèria per fer-se entendre, perquè algú entengués allò que els succeïa a totes dues, a la Natàlia i a la Norma» (p. 199); i ho fa precisament quan reflexiona sobre la seva vida amb en Ferran (el company d'uns quants anys), sobre l'amor que sent per l'Alfred (l'home casat de qui està enamorada) i sobre les circumstàncies en què es troba (separada del primer, només pot ser l'amant del segon). Els pensaments que dedica a aquest la condueixen a reinterpretar el seu activisme com a feminista, cosa que li genera una comprensió nova, completament diferent, de si mateixa. La imatge de dona poderosa i segura és substituïda per tota una altra, molt més dolorosa però molt més real: «Una Norma petita i dèbil, incapaç d'unificar els contraris, havia sorgit per desbancar la Norma de les conferències feministes, de les xerrades sobre l'autonomia de la dona. Calia encarar-s'hi. Era com si s'estigués estripant, com si trossos d'ella mateixa s'aguantessin de manera fràgil, enganxats amb goma, recompostos feixugament». (p. 219)

Un procés paral·lel afecta la Natàlia, que sempre s'havia sentit diferent de la «dona rondinaire i rònega, mesquina, cridanera i deixada, que no entenia la lluita del company, que escridassava l'home tot recordant-li coses barroeres com menjar cada dia i portar una família cap endavant» (p. 83); quan el seu amant la deixa i torna amb l'esposa precisament perquè la considera més forta, en canvi, s'adona que això no l'ha feta més feliç i que, de fet, ni tan sols era veritat, perquè la deferència dels homes no era sinó el revers de la moneda: «Confesso que m'afalagava que em tractéssiu tan bé. Em veníeu a dir que jo era una dona diferent de les altres i, per tant, millor. Que n'era, d'ingènua. Éreu vosaltres els qui em classificàveu, i jo m'adaptava al meu paper exactament com ho feien les vostres esposes. Era l'altra cara que necessitàveu». (p. 81)

L'Agnès, finalment, acabarà dient no, i imposant doncs la seva voluntat lliure per damunt del que fins aleshores havien estat necessitat i dependència assumides, en el moment en què el marit la vagi a buscar per refer la vida en comú un temps després d'haver-la abandonada.

És significatiu que totes tres facin aquest pas endavant després d'una decepció amorosa i en el marc d'una maquinària novel·lística el motor de la qual són les cartes de la Kati i el dietari de la Judit. Les dones que escriuen, i en especial aquests dos personatges que les representen, constitueixen «l'artefacte humà» que «aguaita» i «bategant s'espera» per ser reexplicat i reconegut, com fa evident un fragment de la lletra que la Natàlia escriu a la Norma: «La soledat, per a un home, pot ser el primer esglaó cap al poder i cap a l'art. Per a una dona és la buidor, la bogeria o el suïcidi. Escampades en milers de partícules, fetes a través dels homes, repartides entre els genis, què queda de nosaltres? Per això m'interessa la història de la Judit i la Kati, elles, durant un temps molt curt, van creure que podien enganyar el destí del seu sexe. No és tota una esperança?». (p. 17)

Aquesta esperança és allò que intenta materialitzar *L'hora violeta*, l'obra de Montserrat Roig, com a novel·la. Com? Doncs mitjançant un mecanisme doble i simultani: la sobreposició d'identitats femenines i l'encavallament de plans textuals. La complexa estructura novel·lística desplega una interacció de nivells de narració que difumina els límits tradicionals entre realitat i ficció tot usant l'escriptura com a espai alhora intern, intermedi i extern de cadascuna i entre l'una i l'altra. Ja hem esmentat, per exemple, el fet que el llibre de l'escriptora conté una novel·la de què la Norma –un ens ficcional creat per Roig– és autora, i a la qual proporciona un pròleg, teòricament per explicar la novel·la que tenim a les mans. «Abans», però, «deixeu-me que transcrigui la carta de la Natàlia» (p. 12), escriu la Norma. I aquesta frase inaugura la matriu tècnica que s'anirà reproduint al llarg de la trama. Per començar, se suposa que la Norma transcriu una carta de debò, un escrit que no pertany al món de la imaginació creativa; en segon lloc, amb l'ús del verb *deixeu-me*, i per tant amb l'apel·lació directa a la persona o persones «reals» que llegeixen *L'hora violeta*, el personatge es dota d'una dimensió extra de corporeïtat, apareix com *la* narradora de

carn i ossos. Però *L'hora violeta* és una narració escrita per Montserrat Roig sobre la Norma, sobre la Natàlia i sobre l'Agnès. O no? Quina és, llavors, la novel·la de «l'hora violeta»? Tota la novel·la? La novel·la que conté la novel·la? Les dues? I aleshores, de l'articulació de quina subjectivitat estem parlant? Quin és l'objecte-subjecte de la representació literària? La Kati i la Judit, que protagonitzen «La novel·la de l'hora violeta»? La Norma, la Natàlia i l'Agnès, que són els personatges principals del text produït per Montserrat Roig? L'escriptora de veritat que alguns dels presents van conèixer?

Cap d'aquestes qüestions no té una resposta única o senzilla. De fet, som davant una novel·la, en termes baxtinians, dialògica –és a dir, oberta, com el subtítol de la darrera secció ja indica, en el sentit que ella mateixa materialitza, constitueix, la sèrie de problemes que representa. És per això que abans em referia a la figura de Tirèsias com a metàfora, com a tematització de la subjectivitat femenina que intenta adquirir entitat més enllà de la imitació o la reproducció de la masculina. Tirèsias representa també allò que *és* aquesta obra de Montserrat Roig: un batec entre la literatura i la vida, una ficció que basteix una realitat nova a partir de la polifonia i la multiplicitat, de la fusió de components, motius, personatges i plans narratius. En la mesura que un nombre considerable de dones –des de la Judit o la Kati fins a la mateixa Montserrat Roig– adquireixen veu pròpia com a tals mitjançant la novel·la, i a desgrat de la confusió genèrica amb què això ocorre (i aquí em refereixo tant a la sexual com a la literària), *L'hora violeta* no solament ofereix una altra història, *literatura* (en contraposició a la Història, amb majúscules), sinó que esdevé una contestació possible a dues preguntes que la Natàlia fa a la Norma, al principi del relat, després d'una reflexió significativa: «He arribat a confondre totes les dones del món que s'havien perdut o estavellat. Em semblava que calia salvar per les paraules tot allò que la història, la Història gran, o sigui la dels homes, havia fet imprecís, havia condemnat o idealitzat. Fins aquí, l'Art no és l'obstinat intent de l'ésser humà per reconquerir-se en llibertat? No creus que les dones també podem ser lliures dins de l'art, o sigui dins del somni?». (p. 17)

L'autora de *Molta roba i poc sabó...*, amb aquesta novel·la, s'autoresponia, finalment, que sí. Després de deu anys de «barallar-se» literàriament amb el passat, amb el present, amb la condició sexual, amb les paraules... podia tancar un cicle i adreçar-se vers altres camins creatius. Sempre des del temps, però ja d'una manera diferent. Uns mots recents d'Isabel-Clara Simó defineixen molt bé, crec, allò que diferencia aquesta etapa narrativa de la posterior en la trajectòria de l'escriptora de l'Eixample: «[...] quan les dones entrem de manera regular i abundant en la literatura pública, el primer pas –meritori per tants motius– va ser explicar el món des d'uns ulls de dona. Les relacions amoroses i els desitjos íntims, les emocions i els pensaments [...]».[10]

10. I-C. SIMÓ, «Introducció», a *Estimats homes (Una caricatura)*, Barcelona: Columna, 2001, p. 11.

En la dècada dels setanta, Montserrat Roig fou una de les veus que va explicar el món des d'uns ulls de dona. També es va sumar a tota aquella gent que volia transformar-lo, i va procurar fer-ho no sols des de la militància de partit, el feminisme o el periodisme, sinó també des de la literatura. Se li podria retreure que, narrativament, no se n'acabés de sortir. No seré jo qui ho faci, entre altres coses perquè llegir-la em continua representant un plaer; en tot cas, qui estigui lliure de pecat que tiri la primera pedra.



Antoni Gaudí, Torre Figueras o Bellesguard, 1900-1902, Barcelona