

Barbara Łuczak

DE UNA “NARRACIÓN FISIOLÓGICA” A UN MITO: *PEDRA DE TARTERA* DE MARIA BARBAL

Resumen: En el artículo exponemos algunos elementos de la estrategia narrativa empleada en la novela *Pedra de tartera* de la escritora catalana Maria Barbal. En primer lugar observamos la relación que el texto establece entre el proceso narrativo y el proceso fisiológico, para constatar que el empleo de esta estrategia desemboca en la formulación del concepto de lo “natural”, que se deja ver en diferentes elementos del relato (la existencia en el pueblo *versus* la vida en la ciudad, el tiempo vegetal y cíclico *versus* el tiempo histórico y progresivo, catalán como lengua natal *versus* el castellano). En adelante, proponemos considerar lo “natural” como la base de un proyecto de un mito entendido como expresión de una visión del pasado que se crea una comunidad y que tiene la facultad de cohesionarla.

Palabras clave: Maria Barbal, memoria, mito, natural, fisiológico

Title: From a “Physiological Narrative” to a Myth: *La pedra de tartera* by Maria Barbal

Abstract: In this article, we expose some elements of the narrative strategy used in the novel *Pedra de tartera* by the Catalan writer Maria Barbal. We observe the relationship that the text establishes between the narrative and physiological processes. We argue that this results in a concept which we call “natural”, that appears in various forms in the story (rural existence *versus* urban life; vegetal and cyclic time *versus* historical and progressive time; Catalan as the mother tongue *versus* Spanish). Next, we propose to view the “natural” as the basis of a project of a myth considered as a specific vision of the past created by a community and which offers cohesion to a group.

Key words: Maria Barbal, memory, myth, natural, physiological

Qu'une femme se raconte, et le premier reproche qu'on lui fera est de n'être plus femme.

Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien. Carnets de notes*

Pedra de tartera (1985), de la escritora catalana Maria Barbal¹, es un libro sorprendente. De extensión más bien breve, publicado inicialmente en una serie de literatura juvenil, de entrada puede producir la impresión equivocada de ser una “obra menor”, una “obra primeriza”, un ejercicio de escritura de una autora debutante, en definitiva. Nada de eso es cierto, sin embargo. En la literatura catalana actual *Pedra de tartera* ocupa un lugar interesante, que merece ser observado. Ya por la admirable expresividad del universo ficcional, que va a la par con una sencillez del relato premeditada y plenamente lograda, sería un libro digno de ser mencionado entre los más valiosos de las últimas décadas. Pero su interés particular reside en su carácter de entrecruce de diferentes tendencias y modalidades literarias para las cuales constituye, no obstante su aparente “modestia”, un texto de referencia. En primer lugar, al presentar un relato del yo femenino, se integra en el corpus de textos que en las letras catalanas pretenden sonorar la voz de la mujer. Para este grupo no deja de funcionar como paradigma *La plaça del Diamant* (1962) de Mercè Rodoreda, novela con la cual el libro de Barbal mantiene una relación visible aunque sería difícil decir hasta qué punto premeditada². Son ejemplos representativos de esta modalidad de relato otras obras de Rodoreda (*El carrer de les Camèlies*, de 1966, y numerosos cuentos), novelas de Carme Riera (*La meitat de l'ànima*, de 2004, *L'estiu a l'anglès*, de 2006) y de la misma Maria Barbal (*Carrer Bolívia*, de 1999, *País íntim*, de 2005), entre muchas otras.

Pedra de tartera se inscribe también –aunque fuera *avant la lettre*– en aquella modalidad de novela que al adoptar como punto de interés la historia y la (des)memoria de la guerra civil española, se desarrolla con tanta suerte en las letras peninsulares de los úl-

¹ Maria Barbal nació en 1949, en Tremp, en la comarca de Pallars Jussà, recreado por la autora en su narrativa. *Pedra de tartera* fue su primera obra publicada. Es autora de novelas (*Mel i metzines*, 1990; *Càmfora*, 1992; *Carrer Bolívia*, 1999; *País íntim*, 2005, entre otras) y relatos breves (colecciones *Mort de Teresa*, 1986; *Ulleres de sol*, 1994, etc.). También ha cultivado el drama, la narrativa infantil y el ensayo. En 2009 fue galardonada con el premio Jaume Fuster por su trayectoria en lengua catalana. *Pedra de tartera*, la más conocida de sus novelas, ha sido traducida a varias lenguas europeas. Para la información sobre la creación literaria de Maria Barbal puede consultarse la página de la autora en la Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, <http://www.escriptors.cat/autors/barbalm/index.php>.

² Entre *Pedra de tartera* y *La plaça del Diamant* hay afinidades en lo que se refiere a la estrategia narrativa, algunos elementos del contenido (cf. también Francés, 2008) y la estructura de las dos protagonistas, ambas abnegadas, ambas inclinadas a someterse al poder y la voluntad de los demás. “[P]erquè jo era així, que patia si algú em demanava una cosa i havia de dir que no” (Rodoreda 2008: 153), confiesa Natàlia. Conxa, por su parte, recuerda: “Però no sabia com es diu no; jo, que mai ningú no m'havia preguntat què vols” (Barbal 2002: 29). La “pedra de tartera” (piedra de cantizal) a la que se compara la narradora de Barbal no deja de recordar la imagen de corcho, empleada por Natàlia para caracterizar su propia situación existencial, o la del embudo aparecida en la descripción de la plaza del Diamant, en las últimas páginas de la novela.

timos decenios³. Esta especie del relato encuentra una realización ejemplar en *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas; su rama catalana está representada por *La meitat de l'ànima* de Carme Riera, *Per un sac d'ossos* (2005) de Lluís-Anton Baulenas, *El metall impur* (2006) de Julià de Jòdar, y otros. Con este grupo de textos el libro de Barbal comparte el interés por la restitución de la verdad histórica, la problemática de la reconstrucción del pasado y su relación con el proceso de recordación, al igual que también otros temas que le son propios⁴. También recurre al relato oral de la memoria que en este corpus llega a ser "un importante paradigma discursivo" (Albert 2006: 22).

Mencionemos, finalmente, los textos que tienden a rememorar y reconstruir –si no refundar, proveyéndoles de unas bases míticas– los ambientes rurales susceptibles de desaparición a consecuencia de transformaciones de la sociedad y cambios civiles, sociales, generacionales, etc. Jesús Moncada, el ya fallecido creador de la Mequinensa literaria, es considerado el maestro de esta tendencia en la literatura catalana, pero a su lado hay que colocar las figuras de Mercè Ibarz, autora de *La terra retirada* (1994) y *La palmera de blat* (1995), y la de la misma Maria Barbal.

Sin embargo, ubicada en un entrecruce de estas tendencias, *Pedra de tartera* persigue fines propios. En el presente trabajo me planteo señalar algunas técnicas y procedimientos en los que Barbal basa su estrategia narrativa para observar el efecto que consigue con su empleo.

La novela de Maria Barbal es autobiográfica. La narradora es una mujer anciana que, una vez establecida en Barcelona adonde se trasladó junto con la familia de su hijo, cuenta la historia de su vida pasada en el campo. La narración de Conxa está dividida en apartados breves, de extensión aproximadamente parecida. El relato procura crear la sensación de que se trata de un discurso oral y los capítulos bien podrían constituir unas "porciones" de la historia que Conxa ideara y posiblemente presentara delante de algún destinatario cuya identidad no llega a precisarse en ningún momento (tampoco es evidente la naturaleza verbal de su discurso, como veremos). La "duración" de cada episodio y, por consiguiente, el ritmo de la narración podrían considerarse determinados por las facultades físicas de la narradora: las sesiones, más bien breves, no llegarían a cansar

³ Sobre la relación entre *Pedra de tartera* y la novela histórica, cf. Prudon-Moral (2008: 2-4).

⁴ Por ejemplo, el tema del derecho a la memoria y al luto. El siguiente fragmento es uno de los más desgarradores en el libro de Barbal: "Sempre havia tingut por de la mort. De la mort a casa. D'haver de parlar xiu-xiu i veure algú que l'endemà se l'emportaran per sempre més amb els peus pel davant a colgar-lo en un forat. De sentir els petons de tothom, del condol fals i del condol sincer i de veure vermells els ulls estimats. I vet aquí que ara no tenia ni mort, i tenia més por i més angoixa sense veure-li aquell cos immòbil i aquelles 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-lo ni per comprar-li la caixa ni per anar a la seva fossa amb flors acabades de collir i plorar-hi a pleret. Se l'havien endut com un pom de roses i no tenia cap últim record sinó aquest: una esportista a la mirada d'un adéu estrany. [...] Ni tan sols el vestit era de dol, 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'aclarar les parpelles i totes les boques amb ciment espès. Jo sabia que era d'aquests morts perquè em portaven en el camió del dolor cap a l'Aragó" (Barbal 2002: 67). Sobre la relación entre *Pedra de tartera* y la polémica acerca de la memoria histórica puede verse también Martí Monterde (2008).

a la narradora octogenaria⁵ (ni tampoco a su oyente). El relato no precisa su frecuencia, aporta tan sólo una pista acerca del tiempo en el que probablemente se realiza el acto de recordar. Es por la tarde (¿cada tarde?), el momento del día más tranquilo, sin quehaceres fijos, que la narradora rememora su vida en el campo:

I quan a la tarda Barcelona és una història d'allà dalt, no hi ha ningú a qui explicar i a tothom li fa nosa que vulgui fer d'aquella tarda de Barcelona un tros d'aventura de muntanya oblidada. (Barbal 2002: 84)

Con estas características, la estructura del relato es la pieza angular de la estrategia narrativa en *Pedra de tartera*. El proceso de vivir y el de recordar (contar) parecen magistralmente concertados, teniendo ambos sustancia temporal. La narración armoniza el ritmo de la vida actual con la secuencia de los acontecimientos pretéritos. La acción de recordar y explicar el pasado parece formar parte de ocupaciones diarias, usuales y... tan naturales y necesarias como el respiro mismo. Y como éste es rítmica y también vivificante. Le permite a la narradora volver a sentir, experimentar sensaciones sensoriales, llorar, reírse, añorar, sufrir...; es más: es la vida misma. La extensión casi igual de los capítulos otorga al relato un ritmo regular, compasado, que justifica la asociación entre narración y respiración. La presentación de la vida pasada en el pueblo es fluida, sobre todo si la comparamos con el último capítulo dedicado a la etapa barcelonesa de la existencia de la narradora, de ritmo irregular y entrecortado. Notemos también otro ejemplo de estimulación de la memoria por una experiencia física. Son las sensaciones sensoriales las que incitan la curiosidad de Conxa mientras recibe la visita de sus coterráneos:

algú de Pallarès que baixa a visitar-se i que porta una engruna d'olor de fem de vaca o d'herba seca. [...] Però potser allà, ben endins de les ungles o en un raconet dels cabells carreteja l'olor diària que m'omple d'alegria. I llavors pregunto per tots, per cada casa que queda al poble i per tot allò que se m'acut. (85)

Observemos, en este sentido, que la división del texto en tres partes numeradas, si pretende facilitar la lectura de la novela, estructurando la substancia narrativa, también destruye la sensación de fluidez generada por la relación íntima entre el proceso vital y el de recordar. No parece una iniciativa de la narradora sino efecto de la intervención de un agente superior a la narración, una intervención autorial, en definitiva. Si el narrador instruido y erudito de *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar, novela evocada al inicio del presente trabajo, bien podía organizar sus memorias en diferentes apartados, encabezándolos con títulos pensados para guiar al lector, es difícil esperar un mismo afán clasificador de una narradora tan inexperta y "natural" como es Conxa. Sobre

⁵ La narradora informa de que tiene más de ochenta años: "M'havia quedat quieta en aquell matí que els guàrdies havien trucat a la porta o potser m'havia perdut a l'alberg aragonès. I per això, ara, se'm feia estrany que els meus fills haguessin crescut i jo m'hagués fet vella. Una vella lenta que no feia soroll, que acudia a les obligacions, però que es considerava ella mateixa mig carallot. I tot d'un plegat s'adonava que, per fi, li deuria començar d'arribar l'hora de morir-se, perquè ja en tenia més de cinquanta [...]. Fa riure pensar això, ara. M'ha tocat viure trenta anys més i, així, d'inútil, encara respiro (Barbal 2002: 78-79).

todo porque el discurso memorístico de la narradora barbaliana no se adapta fácilmente al ritmo de cesuras ni tampoco las necesita. La suya es una dinámica de la memoria, reacia, como la vida misma, a someterse a la disciplina de unas divisiones tajantes, aunque el relato sigue el orden cronológico de los acontecimientos. Notemos también que la recepción de un discurso supuestamente "hablado" debe tomar en cuenta recursos de la técnica oral, importantes para el proceso de producción de sentidos, y aún los imponderables: momentos de silencio, gestos, suspensiones de la voz y sacudidas de cabeza, sonrisas y lágrimas o incluso el ruido de los pasos que suenan mientras la narradora va buscando la carta cuya lectura constituye un apartado de su historia (el penúltimo capítulo de la segunda parte de la novela). El lector debe representárselos mientras está "escuchando" a la narradora, pero el carácter imaginario que tienen no suprime su importancia para el proceso de comunicación instaurado por el relato. De esta forma, el texto refuerza aún más la implicación del lector en el proceso de recordación. El lector es pues su participante ya desde el momento en el que acepta la invitación de identificarse con el narratario implícito del relato.

En *Pedra de tartera*, aquella "narración fisiológica" aplicada como estrategia discursiva desemboca en la formulación del concepto de lo "natural", que, en mi opinión, llega a desempeñar el papel principal en el proceso de producción de sentidos. La referencia al carácter natural –o su falta– de comportamientos, usos sociales o modos de vida aparece en diferentes momentos de la historia de Conxa. Su narración se cierra con una suerte de anti-apología de Barcelona que demuestra, justamente, la poca "naturalidad" de la existencia urbana. Desvinculada del ritmo "natural" del día, Barcelona busca sustituirlo con un orden inventado:

Barcelona és tot a una hora. Quan no ha arribat és massa aviat, quan ha passat aquella hora ja és massa tard. A dos quarts de vuit obrir la porta, a les vuit encendre la calefacció a l'hivern, a les deu donar les claus a la dona de fer feines del segon tercera, a les dotze repartir la correspondència, a les nou recollir les escombraries i a les deu tornar a tancar... [...] Barcelona és un pa petit que s'acaba cada dia i és llet d'ampolla, molt blanca, sense nata i amb un gust primet. (84)

El ejercicio de recordar es una manera de remediar aquella falta esencial de naturalidad que caracteriza la vida en Barcelona. Evocar el pasado significa, pues, volver a la antigua, natural dinámica de la existencia.

En *Pedra de tartera* el concepto de lo natural se deja ver en diferentes contextos. La historia, que tan profundamente marca la vida de la narradora, se define, justamente, en oposición a lo natural. La historia es secuencia de acontecimientos que ocurren en un nivel diferente del tiempo regido por los ciclos vegetales y la repetición de períodos y comportamientos⁶. Cada uno de estos dos ritmos trae experiencias distintas y su compaginación provoca un efecto de contraste, que observamos pasando del capítulo que evoca la huida del rey Alfonso XIII y la declaración de la República al siguiente, que se

⁶ Prudon-Morales (2008: 1), por su parte, plantea esta problemática en términos de oposición entre historia e intrahistoria.

abre con una referencia a la repetición de los ciclos naturales: “Primavera i tardor, quan ha plogut prou i el sol ha escalfat, neixen a corrua, als prats, dues classes de bolets bons per menjar” (50)⁷. De estos dos ritmos de la vida tan sólo el primero le inspira a la narradora seguridad y alegría:

El rei Alfons XIII havia sortit del país i s’acabava de proclamar la República. Jo no m’avenia que allò fos cap felicitat a tenir en compte, però la joia del Jaume rajava per llavis i mans i era encomanadissa. (49)

M’agradava aquella sortida perquè em sentia enmig dels parts resseguint l’herba fosca de les carreres, sense cap més pensament que es posés al meu cap que la il·lusió boja d’encertar les clapes ben plenes i d’omplir aviat el cistell. [...] Veure els moixarons i les carreteres treure el nas enmig de l’herba: quina alegria. (50-51)

Junto al contraste entre los ciclos vegetales y la historia encontramos otro, de carácter lingüístico. Éste se evidencia con mayor fuerza en uno de los momentos más dramáticos de la vida de Conxa. “Havien trucat a migdia i havien demanat «la esposa y los hijos de Jaime Camps»” (63), relata la narradora. La súbita transformación de Jaume, “fill de cal Ferrer de Sarri” (31) en “Jaime Camps” inicia una serie de desgracias que padecen Conxa y sus hijos, calificados por el régimen franquista como familiares de un “rojo” y como tales perseguidos. La cita en castellano, en calidad de elemento “no natural” rompe la unidad del discurso en catalán; su aparición es un acto de violencia perpetrada en el cuerpo del relato. El conflicto entre las dos lenguas, que en la escritura está marcado a través de las comillas, es incluso más evidente en un discurso oral, que el texto se propone instaurar. Las diferencias entre los sistemas fonológicos llevan a una deformación de las modalidades fónicas de las palabras castellanas, que la narradora pronunciaría probablemente con un acento catalán, destacando con aún más fuerza la falta de “naturalidad” de esa intervención lingüística⁸.

⁷ Y no puedo evitar recordar en este momento la sucesión de “maldecaps petits” por “maldecaps grossos”, que Natàlia, protagonista de *La plaça del Diamant*, relaciona justamente con el mismo momento histórico: “I tot anava així, amb maldecaps petits, fins que va venir la república i en Quimet se’m va engrescar i anava pels carrers cridant i fent voleiar una bandera [...]. Encara em recordo d’aquell aire fresc, un aire, cada vegada que me’n recordo, que no l’he pogut sentir mai més. Mai més. Barrejat amb olor de fulla tendra i amb olor de poncella, un aire que va fugir, i tots els que després van venir mai més no van ser com l’aire aquell d’aquell dia que va fer un tall en la meva vida, perquè va ser amb abril i flors tancades que els meus maldecaps petits es van començar a tornar maldecaps grossos” (Rodoreda 2008: 206).

⁸ Encontramos este elemento claramente articulado en otra novela de Barbal, *Mel i metzines*: “[A]quell mestre va demanar-me que digués el meu nom, els anys que tenia i d’on era. I jo: Agustí Ribera Galà. Onze any i d’Olp. Aleshores va preguntar-me si ho sabia dir en castellà. I jo: «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»” (Barbal 2002: 118). Notemos que la cita en castellano está señalada con comillas, mientras que la intervención de valor análogo, pronunciada en catalán, se considera como parte integral del discurso del protagonista. *Mel i metzines*, que junto con *Càmfora* y la obra que estamos comentando forma el llamado “ciclo del Pallars”, es una novela “hermana” de *Pedra de tartera*: el protagonista principal, originario de un pueblo del Pallars, narra la historia de su vida. Sin embargo, a principios

Notamos esa misma tensión, considerada siempre en el nivel lingüístico, en la característica de la formación que recibe la narradora. La época histórica y el medio social en los que la hace vivir la autora otorgan a Conxa una formación educativa escasa, limitada a tres años de aprendizaje de costura, de leer y escribir. Si las niñas del pueblo reciben la enseñanza en castellano, el catalán no deja de ser la lengua "natural", la de la comunicación cotidiana. Por eso, la pequeña Conxa considera extraño que la maestra enviada al pueblo desconozca el idioma o no quiera hablarlo:

No em sabia avenir els primers dies que aquella senyora mestra, que no sé pas qui devia saber d'on havia sortit, no es fes entendre quan parlava. Al final la vam comprendre i ella també ens entenia quan parlàvem nosaltres, però no sé per què dissimulava com si li fes vergonya o una mica de quimera. (14)

La idea es retomada en la descripción de la vida en Barcelona, al final del relato. La narradora se queja de "sentir parlar per unes estranyes paraules" (84) y ese lenguaje "extraño", eso es, un lenguaje que no es suyo, incrementa aún más el sentimiento de ajenezidad que experimenta en la ciudad, tan alejada del curso de la vida que ella considera "natural".

En *Pedra de tartera* el concepto de lo natural es la base de una estructura de sentidos a la cual el relato otorga el rango de mito entendido como expresión de una visión del pasado que se proyecta una comunidad y que tiene la facultad de cohesionarla⁹. El carácter supuestamente natural de ciertos fenómenos, usos y formas de vida induce a percibirlos como valores ancestrales, comunes a un grupo. La forma del relato –un discurso memorístico– es una estrategia idónea para transmitirlos: es a fuerza de la memoria que estos valores pueden ser identificados, descritos, mantenidos y recreados como partes de una construcción ideológica en la que la comunidad pueda reconocerse.

Aún otro elemento de la estrategia narrativa aplicada contribuye eficazmente a reforzar el proceso de plasmación de aquel proyecto de mito que propone el relato. En ningún momento se llega a precisar si los recuerdos de Conxa tienen un carácter verbal ni tampoco si la narradora cuenta con un oyente directo, esto es, no se confirma explícitamente la existencia de un narratario; éste, en todo caso, se queda mudo y su presencia no deja huellas materiales en el texto. Es más: el relato, en lugar de disipar la duda

de la segunda parte de la novela, queda identificado el narratario del relato: es a su hija, Claire, a quien el narrador cuenta su historia. De esta forma, el relato gana en precisión y claridad pero, a la vez, disminuye su capacidad de integrar diferentes destinatarios. Ésta, sin embargo, se mantiene en potencia, ya que Claire declara recoger los recuerdos de su padre para ofrecerlos a los demás: "Se li havia posat al cap que podria escriure'n uns guions, o potser un llibre. [...] La meua vida només pot interessar-me a jo i, en tot cas, a ella [Claire], perquè és filla meua. Va dir-me que no hi estava pas d'acord, que la meua història està lligada a la del Pallars, a la d'aquests pobles de muntanya. [...] Ella s'ha endut les cintes perquè està desitjant que en Pierre les escolti. [...] I ella es creu que s'hi engrescarà i voldrà fer-ne una pel·lícula" (200).

⁹ Obviamente, me doy cuenta del riesgo que supone el empleo del término "mito", por las múltiples acepciones que adopta en la actualidad. No es éste el lugar para ir las desgranando. En mi manera de entender el concepto recurro a las características generales que le son atribuidas, aunque la elección de éstas puede considerarse arbitraria.

acerca de la existencia del narratario, más bien la incrementa. El lector, intuitivamente, lee el discurso de Conxa como unos recuerdos “contados” cuando llega al fragmento en el que la narradora se lamenta de que sus historias no encuentren oyente. En efecto, sería poco probable que lo fuera alguno de sus familiares, poco dispuestos a parar la oreja a lo que cuenta la anciana. Los posibles destinatarios podrían ser visitantes que vienen a casa –los coterráneos de Conxa u otros– porque en su presencia la mujer puede expresarse con más libertad: “Quan hi ha algú de fora no em fan callar” (85), dice, en tono de queja. Sin embargo, esta suerte de visitas ocasionales no asegura una regularidad de sesiones de recuerdos y por lo tanto no puede ser éste el impulso que incitara a la anciana a explicar su historia.

Sea como fuere, no parece que los recuerdos de la mujer estén encerrados en la esfera de su intimidad. Badell Giralt (2008: 5-7) subraya la “ajenidad” esencial del destinatario del relato y señala los procedimientos narrativos que la confirman, en particular las aclaraciones acerca de la topografía de la región de Pallarès y de las particularidades dialectales que la narradora incluye en su discurso. Al explicar su historia –la de una mujer que ha vivido casi ochenta años en el campo– Conxa se dirige a un destinatario que está separado temporal y espacialmente de los acontecimientos referidos. Por eso, aporta la información que pueda facilitar la comprensión de los sucesos.

Independientemente de su carácter –verbalizado o no¹⁰, las memorias de Conxa son, unas memorias compartidas, preparadas de manera que los demás puedan conocerlas y entenderlas. Entre la narradora y el narratario implícito existe una interacción: si Conxa proyecta la historia pensando en un destinatario, éste, por su parte, es el móvil que la empuja a explicarse. De esta forma, el lector, que tiene tendencia a identificarse con el narratario, llega a integrarse en el proceso de transmisión de la historia y el de conservación de la memoria. Y observemos en seguida que la ideación del destinatario como persona ajena, como uno que “viene de fuera”, cuya identidad no se revela nunca, propicia la identificación entre el narratario y el lector. La presencia de aquel “alguien” asegura a las memorias de Conxa un carácter compartido, mientras que su imprecisión permite incluir en el acto comunicativo a diferentes destinatarios. Los contenidos recordados y los valores profesados por la narradora pueden conseguir, en estas circunstancias, un carácter colectivo.

¹⁰ Los críticos tampoco están de acuerdo en esta materia. Si Badell-Giralt tiende a atribuir a la narración de Conxa un carácter verbalizado, Prudon-Moral (2008: 4-5), por su parte, opta por considerar el relato como un “récit silencieux qu'elle se fait à elle-même – dialogue intérieur ou anamnèse [...], non pas une mémoire assujettie à un discours élaboré”. Notemos también que Conxa es una de aquellas narradoras para las cuales la vía oral es el único modo de proyectar su historia al exterior, al haberle sido negado el acceso a la escritura. Obviamente, ya la misma formación que recibe no le permite recurrir a ese modo de comunicación. Sin embargo, examinando los casos de las “narradoras que hablan” en las letras catalanas no se debe olvidar la situación particular en la que se encuentra la lengua catalana en el período de la posguerra. El régimen franquista niega al catalán la presencia en la vida pública, restringiendo sus usos a fines “domésticos y familiares”, y, asimismo, encerrándolo en el dominio de la oralidad. Las limitaciones en el campo de la expresión (escrita) son incluso más evidentes en el caso de la mujer, en práctica excluida de la vida pública. En la literatura, la época de las “mujeres que escriben” llega más tarde, con la aparición de las narradoras como la de *La meitat de l'ànima* de Carme Riera que, nada casualmente, es escritora profesional y se comunica con sus lectores a través de una carta, un escrito por excelencia.

Con ésta última cuestión se relacionan también los aspectos lingüísticos del relato. Al emplear unos giros dialectales procedentes de su Pallars nativo¹¹, Barbal sitúa a la protagonista de su libro en un contexto geográfico y social verosímil y hasta auténtico. La afinidad fonológica entre el topónimo literario –Pallarés– y el auténtico –Pallars– refuerza la relación entre la realidad y la ficción. Sin embargo, los dialectalismos, hábilmente dosificados, no dificultan en ningún momento la comprensión del lenguaje empleado por la narradora, que se acerca considerablemente al lenguaje estandarizado. El relato –sencillo desde el punto de vista de la estructura y convincente por lo que refiere a la elección de rasgos lingüísticos– no sorprende puesto en boca de una protagonista de educación elemental; sin embargo, tampoco deja lugar a dudas de que no estemos delante de un material lingüístico crudo. Redactando *Pedra de tartera*, Barbal, como cualquier otro autor, toma una serie de decisiones que le permiten al texto realizar los objetivos que ella le ha planteado. La escritora de Tremp opta por determinadas soluciones lingüísticas pensando en un lector que no es originario de la región del Pallars sino que representa ya un público mucho más amplio y diverso: un lector catalán, en definitiva. No olvidemos, en este sentido, que los libros de Barbal se publican en las editoriales de Barcelona adónde también se traslada la misma autora. Ciertamente, *Pedra de tartera* no se propone mostrar rasgos distintivos del habla de la región del Pallars ni tampoco destacar su diferencia respecto a otros dialectos. Al contrario, como hemos visto, el discurso de Conxa establece en calidad de factor cohesionante de la comunidad la oposición entre el catalán y el castellano; paralelamente, destaca la capacidad que tiene la lengua de unir la colectividad a pesar de las diferencias entre las variantes dialectales:

[M]’agradava que els cosins de Barcelona pugessin cada any, perquè era una alegria veure com omplien la casa i 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, 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. (Barbal 2002: 25)

En *Pedra de tartera* la escritora persigue entonces un objetivo parecido a aquél que Mercè Rodoreda realizó redactando *La plaça del Diamant*. En ambas ocasiones se ha tratado, pues, de elaborar un modelo de lenguaje literario, aunque la especificidad de cada uno de los casos sea diferente. En la época en la que Rodoreda escribió su obra maestra las letras catalanas estaban adolecidas de falta o poca difusión de lenguaje literario moderno y actual, y el libro se planteaba remediarla. Barbal, por su parte, procura establecer un equilibrio entre la lengua catalana estandarizada y el habla típica de su región natal para poder ofrecer su novela a un público catalán amplio sin menoscabo de la autenticidad de la voz narrativa¹².

¹¹ Para la lista de dialectalismos empleados por Barbal véanse la nota preliminar de la autora que acompaña algunas ediciones; también Sullà (2008: 4).

¹² Este equilibrio debió de haberle resultado difícil si no problemático a la misma escritora, que incluyó en el libro un prólogo en el que explicaba las soluciones lingüísticas aplicadas en la novela. Años después se

Los elementos determinantes de la identidad colectiva que propone el texto de Barbal son, entonces, en el plano lingüístico, la lengua catalana y, en el plano existencial, el apego a la tierra propia, demostrado con tanta fuerza por la narradora. Notemos también que aquel proyecto de mito, aunque adopte como base el concepto de lo natural, no excluye de su marco la materia histórica. Los dos términos se encuentran, de entrada, en una relación antitética, según decíamos. No obstante, una vez establecidos los fundamentos del proyecto, éste puede integrar diferentes elementos que hagan referencia al tiempo lineal y progresivo. Asimiladas en su marco, las historias de los partidarios de la República y de los vencidos consiguen un carácter representativo y llegan a considerarse como una circunstancia histórica que pone en evidencia los rasgos “naturales” de la colectividad que el texto sitúa en el centro de su interés¹³. La oposición ideológica entre los vencidos y los vencedores, y diferentes prácticas persecutorias aplicadas por éstos (“Alguns haurien volgut que damunt de tanta pena ens sentíssim dolents”, 69), son otros mecanismos que consolidan el sistema de valores profesados por la comunidad.

Aquel proyecto del mito que Barbal presenta en su libro atribuye un papel importante a la figura femenina. Las mujeres aseguran el funcionamiento de la vida en el campo y la continuidad de sus formas y usos. La mujer es el pivote de la vida familiar y social, aunque no goza de privilegios reservados para el hombre. “La dona fa la casa”, dice la madre de Conxa, aquella mujer que “només coneixia dues coses: feina i estalvi” (2002: 17). Y la misma narradora reflexiona:

I l'home té força per a la terra, per al bestiar, per construir. Però jo no ho acabava de veure clar. Quan pensava en les cases que coneixia bé, hi veia la dona com el puntal més gran. Si pensava en casa meva, era mare qui feia o acoblava totes les feines. No diguem tia. La dona tenia els fills, els criava, segava, tenia cura de la cort, del galliner, dels conills. Feia la feina de casa i tantes coses més: l'hort, les conserves, els embotits... ¿Qué feia l'home? Passar al davant en les coses de fora. Quan s'havia de vendre una vaca. Quan s'havia de llogar algú per a la sega. No era palpable que l'home fes més o fos més, però tothom repetia: ¿qué és una casa de pagés sense un home? I jo penso: ¿qué és una casa sense una dona? Però allò que tothom deia des de sempre pesava molt. (40)

refería a este prólogo de la siguiente manera: “No va sortir en la primera edició, crec que la nota que vaig redactar delata una mica de recança o almenys d'advertiment del fet que procedia d'una comarca on no es parla la variant dialectal majoritària del català. Sentia que m'allunyava del que els lectors coneixen de la llengua estàndard i, per això, volia explicar-ho. Ara, em sembla que no ho hauria fet. La situació ha canviat positivament, de manera que tots els dialectes estan més acceptats, i el públic ja no s'atreveix a criticar-ho. Només alguns lectors, de procedència castellanoparlant, se sorprenden davant d'alguna expressió que els és estranya, dins del coneixement estret de la variant estàndard que tenen” (Cortés 2007).

¹³ La escritora hace explícita esta intención en diferentes ocasiones: “Ella, Conxa, és pedra entre les pedres, no està sola sinó que són moltes altres que estan al voltant vivint al mateix temps una història. Com la protagonista hi ha un munt de persones que viuen el mateix episodi des d'angles diferents. Són els representants d'un grup castigat pel malefici de la Guerra” (Cortés, 2007); “Hi havia una Conxa tal qual, i jo partia de la imatge d'una persona real i d'un argument verídric d'uns fets històrics. Però és clar [...] que vaig escriure la vida i la història de moltes persones, de moltes famílies en una època determinada” (Cortés, 2008).

En *Pedra de tartera* un elemento importante en la construcción del relato es la figura de la mujer contadora. Es ella la que guarda la memoria y narra su/la historia a partir de lo que recuerda; su visión del pasado se basa, por tanto, en vivencias auténticas y en emociones profundamente sentidas. Independientemente del carácter efectivo (verbal o no verbal) de su discurso, la narradora diseña sus memorias pensando en un destinatario, como ya decíamos; la palabra (femenina) es, por tanto, el instrumento de transmisión del conocimiento sobre el pasado colectivo e individual. Es también el medio a través del cual el sujeto mantiene contacto con el mundo y va conociendo el presente. Por boca de su amiga Delina, Conxa conoce el pueblo donde viven sus tíos: "Es pot dir que per la seva boca vaig conèixer tot el poble: casa per casa i persona per persona" (29-30). Su palabra otorga sentidos a los sucesos, los comportamientos y los gestos humanos.

Curiosamente, la misión de mantener la memoria sobre el pasado, sobre sus usos y valores, no va en contra del papel de innovadoras que desempeñan las mujeres barbalianas. En *Pedra de tartera* los personajes femeninos rompen esquemas sociales y en diferentes momentos de su vida toman decisiones –en algún caso, harto dramáticas– que cambian el curso habitual de las cosas. La madre de la protagonista que para sustentar a la familia confía una de sus hijas a su hermana y que hasta el final de su vida "potser no s'havia alliberat de la pena de deixar una filla" (2002: 49); la tía que marcha a Barcelona para ver la exposición mundial, no obstante la reacción de su marido, que se comporta "com si sentís enveja que la seva dona fos capaç d'interessar-se per una cosa tan llunyana i desconeguda..." (45); la hija de Conxa que decide dejar el "pubillatge" para casarse fuera del pueblo; Delina, la amiga de la narradora que "afirmava que tots els homes són iguals, que quan tenen la dona segura i ben afermada a casa se'n obliden. Que la il·lusió de l'amor només dura dos dies i que no cal donar-hi tombs" (41). Todas ellas son mujeres fuertes, que asumen la responsabilidad de hacer durar la colectividad y a la vez la hacen cambiar. La única mujer "débil" es la nuera de Conxa:

Del primer part a la clínica de la Noguera, la Lluïsa va quedar una mica delicada i des d'aquella feta sempre més es va queixar. El Mateu, que en trenta anys gairebé no havia viatjat, va haver de fer-ho cada dos per tres. Primer cap a la Noguera, una i altra vegada. A veure què deien els metges. Després els van encaminar cap a Lleida i més tard cap a Barcelona. (80)

A causa de la salud delicada de su esposa, Mateu, el hijo de Conxa, decide establecerse en Barcelona, llevando consigo a su madre. De esa forma, la "debilidad" de Lluïsa pone fin a todo un mundo, que a partir de aquel momento puede tan sólo durar en la memoria, temporal y espacialmente alejado, convertido en un mito¹⁴.

¹⁴ Al acabar la redacción del trabajo, me ha dado cuenta que he realizado la lectura de la novela de Maria Barbal a través de la obra de Mercè Rodoreda, en particular su libro maestro, *La plaça del Diamant*. Considerando el carácter de la obra barbaliana, pienso que ese procedimiento resultó en gran medida inevitable. Independientemente de eso, el hecho me brinda la oportunidad de expresar una vez más mi gratitud a la profesora M.-Pierrette Malcuzyński quien en los años 1994-1998 dirigió mi tesis de doctorado dedicado a la obra de Mercè Rodoreda. La colaboración con la profesora Malcuzyński fue para mí una inolvidable aventura humana y académica.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALBERT, Mechthild (2006) "Oralidad y memoria en la novela memorialística". En: Ulrich Winter (coord.) *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visiones*. Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert: 21-38.
- BADELL GIRALT, Helena (2008) "Le voyage dans *Pedra de tartera*: temps et parole en quête d'une identité". En: Maria Llobart, Montserrat Prudon y 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. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12048739777085973087624/029640.pdf?incr=1> [18.04.2009].
- BARBAL, Maria (2002) *Cicle del Pallars. Pedra de tartera. Mel i metzines. Càmfora*. Barcelona, La Magrana.
- CORTÉS, Carles (2007) "No escric per allisonar". En: Christian Camps (coord.) *La narrativa de Maria Barbal. Pedra de tartera i altres*. Marsella, Éditions de la Tour Gile: 139-145. <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4626/3/entrevista%20Maria%20Barbal-Montpeller%20definitiu.pdf>
- (2008) "Qüestions a Maria Barbal". En: Maria Llobart, Montserrat Prudon, y 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. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68071519906139506300080/029642.pdf?incr=1> [13.10.2009]
- FRANCÉS, M. Àngels (2008) "D'absències. Espais i identitat en *Pedra de tartera*, de Maria Barbal". En: Maria Llobart, Montserrat Prudon y 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. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91327218545598509532279/029639.pdf?incr=1> [18.04.2009]
- MARTÍ MONTERDE, Antoni (2008) "Història en minúscula: *Pedra de tartera*, de Maria Barbal". En: Maria Llobart, Montserrat Prudon y 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. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/01350575355571180080680/029636.pdf?incr=1> [18.04.2009]
- PRUDON-MORAL, Montserrat (2008) "Dire l'histoire avec les mots de la fiction". En: Maria Llobart, Montserrat Prudon y 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. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/56814069870125008121457/029635.pdf?incr=1> [18.04.2009]
- RODORÉDA, Mercè (2008) *Narrativa completa*. Vol. 1. *Novelles*. Barcelona, Edicions 62.
- SULLÀ, Enric (2008) "Del principi al final: una vida". En: Maria Llobart, Montserrat Prudon y 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. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260185654588454128813/029637.pdf?incr=1> [18.04.2009].