

Cortada, Elena Casas

La narrativa breu de Maria Aurèlia Capmany. La responsabilitat de l'èsser

Études romanes de Brno. 2021, vol. 42, iss. 1, pp. 327-345

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2021-1-17>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/144093>

License: [CC BY-SA 4.0 International](#)

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

La narrativa breu de Maria Aurèlia Capmany. La responsabilitat de l'ésser

Short Stories by Maria Aurèlia Capmany. The Responsibility of Being

ELENA CASAS CORTADA [242660@mail.muni.cz]
Masarykova univerzita, República Txeca

RESUM

Aquest article es proposa aportar una nova perspectiva sobre Maria Aurèlia Capmany: coneguda en el món literari com a dramaturga i novel·lista, és un fet més desconegut que l'autora també va conrear la narrativa breu. Establirem quin és l'abast d'aquesta producció, en proposarem una cronologia diferenciada en etapes i en descriurem alguns aspectes cabdals, intentant posar-los en relació a tota l'obra. Sobretot, intentarem demostrar com el pes de l'existencialisme en el seu pensament i en la part d'aquesta producció que hem descrit com a "relats de creixement" marquen aquesta aportació a la literatura catalana de postguerra.

PARAULES CLAU

Narrativa breu; literatura del segle XX; narradors de la primera postguerra; Maria Aurèlia Capmany; existencialisme

ABSTRACT

The aim of this paper is to uncover a new perspective on Maria Aurèlia Capmany's work. She has been widely known in the Catalan literature as a playwright and a novelist, but not so many people know that she wrote short stories as well. We will establish the importance of these works, we will suggest a chronology divided in several stages and we will describe their primary aspects, trying to relate these aspects through all her work. Above all, we will try to prove how the importance of existentialism in her thinking and in the stories that we have described as "stories of growth" marked this contribution to Catalan literature of the post-war period.

KEY WORDS

Short stories; Catalan literature from 20th century; narrators of the first part of the post-war period; Maria Aurèlia Capmany; existentialism

REBUT 2020-06-26; ACCEPTAT 2021-02-08

Aquest article es basa en el treball elaborat dins del Màster d'Estudis Avançats de Llengua i Literatura Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona i la Universitat de Barcelona (dirigit per Maria Campillo). Consultable en línia a <<http://ddd.uab.cat/record/150798>> [gener 2021]. Una comunicació sobre aquest article va ser llegida a la Trobada de Catalanística Europea a Brno. Diversitat metodològica a la Universitat Masaryk de Brno (27 de febrer de 2020).

És probable que, per qui hagi decidit iniciar la lectura d'aquest article, Maria Aurèlia Capmany (1918–1991) no sigui una total desconeguda. Per als catalans de les generacions que van viure les dècades dels 80–90, la figura implica uns ressons molt concrets i poden recordar-ne una presència pública considerable durant el punt àlgid de la seva carrera i fins a la seva mort. Malauradament, per a part d'aquesta generació és possible que el seu record estigui més lligat al vessant polític i “mediàtic” del personatge, que sovint s’ha titllat de “polèmic”¹, més que no pas al seu llegat literari.

Tot i que no podem negar la presència de l'autora en la que podríem anomenar “història literària nacional” – no només apareix a la canònica *Història de la literatura catalana* d'Ariel, sinó que durant els anys 80 i 90 va ser molt publicada, reeditada i, fins i tot, inclosa en volums recopilatoris –, també és cert que les seves tries estètiques l’han allunyada dels estudis més recents: és per això que potser és menys present en l’imaginari de les generacions posteriors² i que algunes parts de la seva producció no han rebut una excessiva atenció bibliogràfica. Una d'aquestes parts és, precisament, la que centra la nostra atenció en aquest article i sobre la qual intentarem aportar uns primers apunts: la narrativa breu³. Per a fer-ho, establim primer el corpus sobre el qual treballarem, veient-ne les diverses etapes que podem diferenciar-hi, i intentarem presentar les línies principals que caracteritzen l’obra breu de l'autora, tot fent especial menció a aquells aspectes que considerem que suposen un continuïum de tota la producció.

1. Capmany i la narrativa breu

De Maria Aurèlia Capmany se n’ha destacat la producció com a novel·lista i, fins i tot, com a “dona de teatre”, que abraçava des de l’escriptura fins a l’aparició com a actriu en alguns muntatges a l’Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), que va fundar amb Ricard Salvat. Va formar part de la generació de joves que a la primera postguerra començaven a publicar la seva obra literària, com Manuel de Pedrolo, Jordi Sarsanedas o Joan Perucho. Existeixen diversos estudis que parlen amb detall sobre la seva novel·lística, en què alguns autors han volgut veure-hi la presència de “cicles” (Sarsanedas 1958; Benet i Jornet 1974; i Triadú 1982: 205, ja ho apuntaven), però en general les seves novel·les estan marcades pel realisme i, especialment en els seus inicis, per una forta influència de l’existencialisme i el mestratge de Salvador Espriu. Dins de la novel·lística, la narrativa de gènere i els seus esquemes tradicionals influeixen clarament la narrativa de Capmany, que empra aquests models populars, els supera i els altera per assumir altres objectius: si per Sarsanedas la “novel·la gòtica” era rere l’esquema principal de *Necessitem morir*, relaciona els procediments de *Tana o la felicitat* amb la novel·la rosa; també Graells (1992) destaca la importància de la novel·la

1 Ens referim, aquí, a les seves conegudíssimes polèmiques pel que fa a la figura de Josep Pla, les que mantenia amb Josep Maria Castellet i Joaquim Molas, però també a les que sorgien arran de la seva activitat política lligada al PSC (va ser regidora de l’Ajuntament de Barcelona i, més tard, membre de la Diputació de Barcelona).

2 En aquest sentit, cal que recordem que el 2018 es va commemorar l’Any Capmany i això va afavorir la reedició d’algunes de les seves obres, fet que probablement ajudarà a subvertir aquesta situació “doblit”: *Quim/Químa* (Les Males Herbes) o *Cartes impertinents de dona a dona* (Cossetània), per exemple.

3 No podem deixar desmentar els estudis que han fet referència a aquest vessant de la narrativa, fins i tot si en fan un esment breu com Triadú (1982: 48), Campillo i Castellanos (1985) o Toda (2009). S’ha dedicat més explícitament a la narrativa curta de Maria Aurèlia Capmany Graells (1992, 1996), que detalla totes les dades i circumstàncies de publicació de cadascun dels contes (si més no, dels localitzats en el moment de publicació).

policíaca a *Vitrines d'Amsterdam* i *El jaqué de la democràcia*, si bé aquestes obres són molt posteriors.⁴ També aquesta narrativa de models populars té un pes important en l'estructura d'alguns contes, no només dels seus inicis sinó també en alguns de posteriors (“Uns ulls miren des de lluny”, “El vol”). De la mateixa manera, veurem en els relats una inspiració directa en una obra de Virgínia Woolf, com en novel·lística trobem la reescriptura de l'*Orlando* que suposa *Quim/Quima*, que ha rebut força atenció per part de la crítica.⁵

Pel que fa al teatre, Capmany inicia la seva aportació al camp amb *Tu i l'hipòcrita* (1958), una obra de caire existencialista i que li havia encarregat l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. A partir d'aleshores, la seva aportació és cabdal per la història del teatre català contemporani, no només per les seves aportacions al gènere amb peces de teatre èpic o de teatre document (*Vent de garbí i una mica de por*, 1965; *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, 1970; amb Xavier Romeu), sinó també pel seu paper d'introdutora del teatre de cabaret d'intenció crítica a Catalunya (p.ex., amb *Dones, flors i pitançà*, 1968; i *La cultura de la Coca-Cola*, 1969).

Aquests dos vessants de la seva figura són relativament coneguts però la seva producció cultural va ser vastíssima: va exercir de periodista, assagista, guionista per a ràdio i televisió, traductora i pedagoga, a més de ser una pionera difusora del feminisme a Catalunya.

Hem d'admetre necessàriament que la faceta que ens ocupa, la narrativa breu publicada, és certament escassa si la comparem amb la resta de la seva activitat. Si deixem de banda les narracions disperses en volums col·lectius (“Roses de Sant Jordi” i “La nena del jardí”) i les dues narracions adjuntes a la novel·la *L'altra ciutat* (Selecta, 1955), la narrativa breu de Maria Aurèlia Capmany es concentra bàsicament en només quatre volums: *Com una mà* (Moll, 1958), *Coses i noses* (La Magrana, 1980), *Fumar o no fumar. Vet aquí la qüestió* (Conjunt amb Pere Calders; Destino, 1988) i *Aquelles dames d'altres temps* (Planeta, 1990)⁶. Aquests quatre volums responen a moments molt diferents de la narrativa de Maria Aurèlia Capmany, tot i que el nostre estudi provarà de relacionar les constants que els uneixen.

En una primera etapa, a l'inici dels 50, Capmany s'inicia en el gènere breu desplegant una forta influència de l'existencialisme filosòfic, que coneix amb profunditat, de manera semblant al que fa amb la novel·lística del període. En el cas d’“Estranys presoners” i “El setè portal”, l'autora utilitza la forma d'ensenyament filosòfic clàssic, a través del mite, i en el de “Madame Adà”, un esquema molt semblant al de *Necessitem morir* (1952). Podríem establir l'existència d'una segona etapa més madura, en què encara podem trobar traces d'aquest existencialisme però amb resultats menys “esquemàtics”. L'inici d'aquesta segona etapa es podria discutir, però ens atrevim a dir que pràcticament la totalitat dels contes de *Com una mà* hi podrien pertànyer, així com la majoria dels

4 Per un comentari de l'ús de Capmany de la novel·la policíaca, Giovannini (2002); en què s'explica com el gènere és emprat sovint per parlar en realitat sobre Catalunya.

5 Sobre la importància de la narrativa de Virgínia Woolf en Capmany, i en concret sobre l'exercici emprès a *Quim/Quima*, vg. Godayol (2002), Grilli (2002), Martín-Valverde (2002). Així com el seu interès per Sartre i l'existencialisme francès s'expliquen sobretot pels seus estudis de filosofia i per la seva admiració per Espriu, a més d'una tendència general de les lletres catalanes en aquell moment, l'acostament a figures com Woolf o De Beauvoir s'expliquen sobretot per la seva militància i interès en el feminisme.

6 Hi podríem afegir el volum *Cartes impertinents de dona a dona* (1971), però tot i que el gènere epistolar que hi utilitza certament implica un component de ficció, el considerem dins de l'assagística de divulgació. Seguint aquest mateix criteri, no apareix a la Taula 1.



que publica a partir dels anys 60 i fins al 1988 (com es veurà més endavant, la majoria dels contes d'aquestes tres dècades responen a encàrrecs o són obres concebudes per a volums col·lectius, fet que denota el que sembla una pèrdua d'interès pel gènere). Per últim, sembla clara l'existència d'una tercera etapa, anunciada potser amb "La nena del jardí", que conté elements molt més clarament autobiogràfics i elegíacs i que fou escrit per al volum commemoratiu del 50 aniversari de l'editorial Moll, de 1984. El podríem considerar una prefiguració dels volums de "narració col·lectiva" que suposen *Fumar o no fumar. Aquesta és la qüestió* (1988) i *Aquelles dames d'altres temps* (1990) i que constituïrien aquest darrer període de la narrativa breu de l'autora.

Els quatre volums de narrativa breu a què hem fet referència han estat inclosos al quart volum de l'*Obra completa* de l'autora que va editar Columna i que va prologar Guillem-Jordi Gralls (1996)⁷. Durant l'elaboració d'aquest treball, vam detectar com a mínim una narració que no apareixia en aquests quatre volums ni a l'*Obra Completa* ("Roses de Sant Jordi", dins del volum col·lectiu *El llibre de la rosa*, de 1961), així que no podem descartar que hi hagi algun altre conte de Capmany que no hagi estat recollit en cap dels volums esmentats i que, per tant, no hagi estat tingut en compte en aquest estudi.

Taula 1 Relació dels contes i la seva publicació.

	L'altra ciutat (1955)	Com una mà (1958)	Coses i noses (1980)	Volums col·lectius, edicions de bibliòfil, publicacions seriades						
				Els 7 pecats(...) (1960)	El llibre de la rosa (1961)	El llibre de tothom (1962)	Col·lecció «Tarot» (1971)	Quinze són quinze (1974)	Volum 50 aniversari editorial Moll (1984)	Localitzat en publicacions seriades
"Estranys presoners" (1951)	X									
"Madame Adà" (1952)	X		X							
"El setè portal" (1952)		X	X							
"Divertimento" (1953)		X	X							X*
"Nica i la realitat" (1956)			X							X**
"Leviatan" (1957)		X	X							
"El vol" (1957)		X	X							
"La barana, el llimoner, i el mar" (1957)		X	X							X***

7 D'ara en endavant, citarem tots els contes segons aquesta edició.

				Volums col·lectius, edicions de bibliòfil, publicacions seriades							
	<i>L'altra ciutat</i> (1955)										
	<i>Com una mà</i> (1958)	X	X								
	<i>Coses i noses</i> (1980)	X	X								
	<i>Els 7 pecats(...)</i> (1960)			X							
	<i>El llibre de la rosa</i> (1961)				X						
	<i>El llibre de tothom</i> (1962)					X					
	Col·lecció «Tarot» (1971)						X				
	<i>Quinze són quinze</i> (1974)							X			
	Volum 50 aniversari editorial Moll (1984)								X		
	Localitzat en publicacions seriades										
	“ <i>Suum cuique tribuere</i> ” (1957)		X	X							
	“Matí d'agost” (1957)		X	X							
	“Quasi a les fosques” (1958)		X	X							
	“El temps passa sobre un mirall” (1960)			X	X						
	“Roses de Sant Jordi” (1961)					X					
	“El gat negre mala bèstia i salvatge” (1962)			X			X				
	“Nummius Dexter Optatus, papa de Roma (308–310)” (1971)			X				X			
	“Lex-combatent” (1974)			X							
	“Àngela i els vuit mil policies” (1974)			X					X		
	“Uns ulls miren des de lluny” (1975) ⁺			X							
	“La mar galana i el mar astut” (1980)			X							
	“La nena del jardí” (1984)									X	
Volums de tema unitari:											
<i>Fumar o no fumar. Vet aquí la qüestió</i> (1988), del qual formen part: “Qui presum fa fum”, “La pipa”, “La tia cubana”, “Les senyores que fumen”, “Els escanyapits”, “Dies de fum”, “En tenen la culpa les dones”, “Que li molesta que fumi?”											
<i>Aquelles dames d'altres temps</i> (1990), del qual formen part: “La dama vestida de negre”, “La dama voluble”, “La dama un sí és no és cruel”, “La dama que portava un barret canotier”, “Els amors difícils de la dama amable”, “La dama que volia ser valenta, però no en sabia”, “Les cinc dames per casar”, “La dama de la mort”, “La dama que roncava”, “La dama que no va dir mai que sí”, “La dama discreta”, “La dama molt i molt desil·lusionada”, “La dama del paraigua”											

* Apareix indexat a la revista *Pont Blau*, publicada a l'exili a Mèxic, en el vol. II, núm. 9 (maig-juny 1953) a les pp. 133-137 dins Ferriz, T., *Escriptors i revistes catalanes a l'exili*. Barcelona: Editorial UOC, 2009, pp. 174.

** Revista *El Pont*, núm. 2 (1956)

*** Revista *Quart creixent*, núm. 4 (abril 1958).

+ Projecte de novel·la col·lectiva frustrat.

2. L'existencialisme i els primers relats

“M'agrada fer de tot i, com que la manca d'estructura del nostre poble m'ha donat facilitats, doncs ho he pogut fer”, afirma Capmany en una entrevista amb Jordi Coca (1983: 57). Capmany es considera a si mateixa una “dona de fer feines literàries” (Graells 2012) i, com fa palès l'abast de la seva producció, es mostra sempre disposada a emprendre aventures creatives, fins i tot fora de la narrativa si així ho facilita el context: per exemple, hem comentat com va iniciar la seva trajectòria com a dramaturga per un encàrrec de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, però també *Vent de garbí i una mica de por* (1968), una peça que podem situar dins del teatre document i segurament una de les més reeixides de l'autora, correspon a un encàrrec de Ricard Salvat. No cal dir que la solvència amb què resol totes aquestes incursions és la pròpia d'una escriptora de “vocació inequívocament professional”, en termes de Graells (1990: 13). Són diversos els autors, però, que l'han caracteritzada essencialment com a novel·lista (Graells 1990, Charlon 1992), idea que també podria subscriure la mateixa Capmany, de fet:

Estic convençuda que la meua producció més important és la novel·la, i el que m'interessa més, sense cap mena de dubte, és la novel·la. Però en el teatre hi ha una projecció immediata en el públic i això també m'ha interessat moltíssim. Aleshores, en unes circumstàncies determinades, m'he llançat a fer obres de teatre, no sé amb quina eficàcia, però evidentment amb molt d'interès pel fenomen teatral. (Bartomeus 1976: 117)

Pot ser, per tant, que aquesta mateixa voluntat de “fer feines literàries” justifiqui la seva dedicació a la narrativa curta?

Però abans de plantejar-nos-ho, i per parlar de les primeres irrupcions de Capmany en la literatura breu, cal situar-se en una òrbita prou diferent al context de l'EADAG, ja que va escriure els seus primers contes molts anys abans. En aquell temps l'autora rebia el mestratge de Salvador Espriu a partir de la correcció d'*El cel no és transparent* (Graells 1996: XIII), i, després d'entrar en contacte amb la fenomenologia i amb el pensament de Heidegger a les classes de Xavier Zubiri (Coca 1983: 68), va iniciar una estada a París amb beca de l'Institut Francès durant el curs 1952–53. Allà va entrar en contacte amb els debats sobre l'existencialisme que es vivien a la capital francesa – val a dir, però, ja cuejants.

Recordo que quan vaig arribar a París onejava encara la cèlebre polèmica entre Camus i Sartre. [...] No sé si he de dir que la novel·la de Sartre ens influïa o que la novel·la de Sartre es movia dins el clima que ens havia tocat viure, un clima de frustracions, d'ira i de rancors. (Capmany 1997: 203)

Els debats filosòfics de les postguerres europees, efectivament, responien a l'estat d'ànim d'una època en què, diu l'autora en una entrevista amb Jordi Coca, “tot era angoixant, injust i caòtic; tots vivíem en una perpètua sensació de por i de terror. Per tant, el pensament sartrià semblava una explicació d'allò que estàvem vivint” (1983: 68)⁸. El pensament existencialista tornava a donar la

8 Pensament que es concreta més en els escrits memorialístics: “La filosofia de Sartre té èxit perquè és l'expressió raonada de la quotidiana ambigüitat de les coses que passen: de la destrucció d'Hiroshima, dels acords de Yalta, de la paperassa burocràtica” (1997: 92).

responsabilitat a l'ésser humà enfront dels horrors traumàtics que s'acabaven de patir, una "capacitat de tria" que col·locava l'home com a últim responsable dels seus valors i, per tant, de les seves accions. Això es tradueix, en entrar en el camp de la producció cultural, en la importància del concepte de compromís (*engagement*) de l'intel·lectual/autor amb el seu temps, fructífera font de debat durant l'època (Vall 2000).

La recepció del moviment existencialista a la literatura catalana és tardana i no mancada de dificultats, per bé que acaba exercint-hi una influència considerable.⁹ Capmany també es veu seduïda per aquests corrents i n'adopta alguns aspectes (tot i que, per exemple, tendeix a allunyar-se de l'objectivisme estricte per decantar-se pel subjectivisme; Vall 1995: 70).

Els primers acostaments a la narrativa breu de l'autora, doncs, daten dels primers anys de la dècada dels 50, i dues d'aquestes narracions es publiquen el 1955 adjuntes a *L'altra ciutat* ("Estranys presoners" i "Madame Adà"). Les dues estan molt marcades per la influència espriuana i tenen en comú la presència d'un personatge femení estranger a una realitat que els provoca conflicte, un arquetip que podem trobar en diverses novel·les de Capmany (Graells 1992: 104), com a *Necessitem morir* (1972) o *La pluja als vidres* (títol amb què es va acabar publicant, l'any 1963, la novel·la *El cel no és transparent*). L'estranger també és l'home entre els homes per Sartre (1960: 80) i en aquest sentit, aquesta figura inadaptada podria encaixar en l'esquema bàsic de la narrativa existencialista que proposa Vall:

el plantejament d'una determinada *situació*, sovint una *situació-límit* o que es tracta com a tal, en la qual el personatge, de vegades superant una *mala fe* prèvia, o autoengany, cobra plena *consciència* de la seva *condició humana d'ésser-per-a-si*, com a tal *abocat a la mort* i condemnat a la llibertat en un món *absurd* contra el qual es *revolta* i, per tant, ha de prendre, amb l'*angoixa* consegüent, una determinada *opció, compromentent-se* amb ell mateix i amb els *altres* (Vall 1994: 69).

El primer d'aquests contes, "Estranys presoners", que presenta molts paral·lelismes amb "Mort al carrer" d'*Ariadna al laberint grotesc*, pren el títol d'una cita del mite de la caverna de Plató¹⁰ i suposa un interessant exercici: es tracta d'una espècie de reescriptura del mite clàssic que acaba fomentant-se en certs temes sartrians. Maria, el personatge protagonista, encarna la revelació de l'existència del món de la llum. La seva presència posa de manifest la necessitat de despertar de la inconsciència per als habitants de l'alienat poble, que com en el mite de Plató viu entre ombres – tot i que no en coves, sinó enfonsat en una vall. Ella sí que és finalment capaç de despertar a l'existència conscient i, davant de la incapacitat de resolució, l'única sortida és la fugida.

Madame Adà, personatge principal del conte homònim, és lluny de la seva Florència natal i també manifesta una incapacitat d'adaptació a l'espai d'arribada. Com Maria, també suposa una encarnació reveladora als ulls de Ventura. Es pot dir, però, que al contrari del que passava amb els habitants de la vall, Ventura sí que assumeix l'angoixa existencial plantejada pel personatge femení. El jove, ara pescador, havia emprés una recerca vital amb els seus estudis de sacerdoci, una

9 Sobre la recepció de l'existencialisme als Països Catalans, vg. Vall (1994, 1995, 2000).

10 Capmany utilitza aquest mateix mite de Plató per a explicar *Cementiri de Sinera* a "D'Arenys a Sinera", la narració autobiogràfica que també es va publicar adjunta a *L'altra ciutat*. A mesura que ella i Joan Barat fan la lectura del volum d'Espriu, la ciutat del poemari se'ls revela "així com els estranys presoners ara segurs de la realitat del somni" (Capmany 1997: 20).



recerca que resulta infructuosa en tant que implica integrar-se en un món que li és estrany, motiu pel qual retorna al poble, aquest cop per sempre.

I llavors havia sentit aquesta *nàusea* poderosa i insuportable. Però després també havia anat passant, i havia comprès que la seva mena de vida podia ser pesada o amarga, però no insuportable. Fes el que fes, en mar a la nit, amb el clapoteig lent de l'aigua, hores i hores, dalt del carro, enllà cap a la vinya, mai el seu esperit no es podria sentir foraster. (p. 14, la cursiva és meva)

Aparentment, doncs, malgrat que el seu dubte vital (la *nàusea* davant del no-res i de la consciència dels altres, si es vol)¹¹ queda sense resposta, Ventura considera assumida aquesta *nàusea*-angoixa pròpia de l'existència i sap que no la resoldrà en un espai que no li és propi, l'espai de la fe sobrenatural. “No, no m'he equivocat”, afirma una mica més endavant, constatant que cercava al lloc equivocat per donar sentit al món. El procés de cerca de fe és substituït aleshores per un desig vital i voluptuós cap a Madame Adà, igual d'inabastable i estrangera.

La guerra, gran motivadora del pensament existencialista europeu, marca els personatges d'“El setè portal”, que narra el retorn d'un soldat a casa, on l'espera la germana i on ha d'enfrontar-se a la vergonya d'haver sobreviscut (no ho ha fet, en canvi, el seu germà). Alhora, però, aquest relat representa una reescriptura del mite d'Antígona¹², tal com ens indica el títol: és davant del setè portal de la ciutat que s'enfronten en combat singular els seus dos germans, Etèocles i Polinices. Ignasi i Jaume s'han enfrontat en un conflicte bèl·lic, com ells, i Anna/Antígona, coneixedora de la llei dels déus, que és per sobre de la dels homes, rebutja amb tot el seu ésser aquest crim. En la reescriptura de Capmany, un dels dos germans sobreviu: com a membre del bàndol perdedor (segons la “llei dels homes”) Jaume/Polinices és qui no rep les honres funeràries que li correspondrien. Ignasi ha de respondre, però, davant d'Anna/Antígona i el seu dur judici, que l'obliga a enfrontar-se a la idea de responsabilitat.

3. Maduresa narrativa i el “relat de creixement”

Aquest primer interès de Capmany per la narrativa curta culminaria cap a finals de la dècada: la major part dels contes que formaven part del primer recull íntegrament format per narrativa breu de l'autora, un brevíssim volum publicat el 1958 dins de la col·lecció “Raixa” sota el títol de *Com una mà*, van ser escrits entre el 57 i el 58. Aquesta època la podríem considerar encara força marcada per l'interès per l'existencialisme i la figura d'Espriu, tot i que les seves narracions demostren més maduresa estilística. Després d'aquest primer moment considerablement fructífer, la seva producció de narrativa breu respon quasi exclusivament a encàrrecs per a volums col·lectius o publicacions puntuals.

11 “A *El ser i el no-res* Sartre persegueix la determinació del ser i planteja l'oposició entre *Pour-soi* (per si), o sigui la consciència, i l'*En-soi* (en si), o sigui l'objecte. Per poder escapar del clos tancat del seu *Pour-soi*, aquest hauria d'arribar a identificar-se en l'*En-soi*, però no li és possible. L'*En-soi* el rebutja i l'home sent aquest rebuig en forma de *nàusea* d'horror” (Capmany 1997: 92).

12 Evidentment el mateix mite clàssic es troba darrere de la concepció del conte “Àngela i els vuit mil policies”, molt posterior i inclòs en un volum dirigit a un públic juvenil, en què es fusiona el mite d'Antígona (Creont és l'oponent del personatge) amb la història d'Àngela Davis (Graells 1996: XVII). Apareix també a la carta “D'una feminista de 1911 a Teresa, la Ben Plantada”, de les *Cartes impertinents* [...].

Després d'“El temps passa sobre un mirall” (1960, publicat al recull *Els 7 pecats capitals, vistos per 21 contistes*), “Roses de Sant Jordi” (1961, publicat al recull *El llibre de la rosa*) i “El gat negre mala bèstia i salvatge” (1962, publicat a l'edició d'*El llibre de tothom* d'aquell any), Capmany passa per un període de silenci pel que fa a la narrativa breu. Durant aquests anys es dedica amb gran empenya a la iniciativa engegada amb Ricard Salvat, l'EADAG¹³, i deixa de banda els altres vessants de la seva obra. L'aturada s'allarga fins al 1970, en què escriu “Nummius Dexter Optatus, papa de Roma (308–310)” per a la col·lecció de bibliòfil “Tarot”.

Tot i que als anys 70 l'autora també reprèn l'activitat novel·lística amb un nombre considerable d'obres (*Vitrines d'Amsterdam* (1970), *Quim/Quima* (1971) i *El jaqué de la democràcia* (1972); també als inicis d'aquesta dècada escriu les *Cartes impertinents de dona a dona* (1971)), aquesta revifada és breu i no torna a publicar narrativa fins als anys 80. A més, la narrativa breu passa a ser una part marginal de la seva producció i la majoria dels contes que escriu després de la publicació de *Com una mà*, com s'ha dit, són encàrrecs o contes destinats a volums col·lectius.

El volum que els recopila tots, publicat el 1980, s'anomena *Coses i noses* i pretén reunir tota la narrativa breu publicada fins al moment: inclou “Madame Adà” – no s'hi inclou “Estranys presoners”¹⁴ –, tots els que integraven *Com una mà* (1958) i “Nica i la realitat” (que datava de 1956 i que havia estat publicat a la revista *El Pont* poc abans de la publicació del primer llibre de relats de Capmany). També formen part d'aquest volum tots els treballs esparços publicats a partir de l'any 60, i que són mostra d'aquesta dedicació volàtil de l'autora al gènere: tres apareixen en volums col·lectius (“El temps passa sobre un mirall”, “El gat negre mala bèstia i salvatge” i “Àngela i els vuit mil policies” – no s'hi inclou “Roses de Sant Jordi”), un és un encàrrec per una col·lecció de bibliòfil (“Nummius Dexter Optatus, papa de Roma (308–310)”) i un altre és un capítol d'una novel·la col·lectiva frustrada (“Uns ulls miren des de lluny”). Els únics que no hem pogut situar fora de *Coses i noses* són “Lex-combatent”, datat el 1974, i “La mar galana i el mar astut”. Aquest darrer probablement va ser escrit per a completar el volum, ja que està datat el mateix 1980.¹⁵

Tot i admetent un canvi estilístic prou notori respecte als primers relats de joventut, en aquests contes hi podem seguir l'estela dels conceptes existencialistes que hem vist que són clau en el pensament de Capmany i que eren tan transparents en les seves primeres obres. És per això que proposem la lectura d'aquesta aportació de la narrativa breu de l'autora com a “relats de creixement”, una transformació que podem detectar en gran part dels seus personatges i que sembla, de fet, una adaptació d'aquelles idees existencialistes. En altres paraules, aquests contes són el retrat del procés pel qual l'ésser es fa conscient de la seva *existència*, i, per tant, de la necessitat d'assumir-ne la pròpia responsabilitat. Aquest és el principal focus del nostre estudi i intentarem fer un repàs d'aquest procés prenent exemples procedents de diferents relats de l'autora en aquesta segona eta-

13 Tal com hem explicat abans, hi estava molt compromesa: “Allò em va ser molt útil perquè vaig aprendre-hi moltes coses; i, a més d'autora teatral, allà vaig fer de directora, d'actriu, vaig ajudar a fer vestuari quan va caldre, i no vaig clavar claus perquè ho faig molt malament, però de pintar, ja ho crec que vaig pintar... El que vull dir amb això és que em va interessar moltíssim” (Bartomeus 1976: 118).

14 Tot i que és aventurat pensar quin és el motiu d'aquesta absència, és raonable pensar que va ser per raons de maduresa narrativa d'aquest primer treball.

15 Vg. la Taula 1 sobre la procedència original – quan ens ha estat possible de localitzar – dels contes que formen part de *Coses i noses*.

pa. Si bé és cert que aquest focus pot anar en detriment d'altres aspectes i leitmotiv d'aquestes obres que també mereixerien comentari, procurarem apuntar altres aspectes constants de la seva narrativa que s'hi relacionen, com ara la idea de subjectivitat, el desdoblament dels personatges o el motiu de la mirada.

Per a dibuixar aquest “relat de creixement”, de fet, podem començar des de la infantesa. És significatiu que en un considerable nombre d'aquests contes hi apareguin personatges infantils, sovint amb papers protagonistes: “Nica i la realitat” o “El gat negre mala bèstia i salvatge” en són els exemples més evidents, però en moltes narracions de Capmany la infantesa dels personatges és un estadi clau per explicar-los. Era el cas de la infantesa de Maria d’“Estranys presoners”, però fins i tot podem resseguir aquest motiu en un dels darrers relats, “La nena del jardí”, que es podria llegir com un relat autobiogràfic. Vegem, per exemple, la descripció de l'entorn a l'inici de “La barana, el llimoner i el mar”, un conte que pren de referents *Les onades* de V. Woolf i la narració d'Espriu “Tereseta-que-baixava-les-escals”, i que és un perfecte “relat de creixement” construït al voltant del personatge de Berta, a qui acompanyem des d'aquestes primeres percepcions innocents des del bressol fins la seva mort.

Olor de... Perfum de... Pudor no encara. Sap només la diferència de l'olor tebiona del pipí i de l'aguda, enlairada olor de l'aigua de colònia. També la sedosa olor del talc. Persisteix i bressola totes les olors una densa oloreta de llet agra. Ah!, però quan ella, una enorme boca riallera, s'inclina, cau com una pluja de joia un altre perfum. Respira, respira, respira olors i xucla olors. I els somnis són bombolles grogues d'olor. (“La barana, el llimoner i el mar”, p. 47)

El conte és un interessant exercici en què el narrador descriu des de l'exterior, però prenent sempre el nivell de cognició del personatge principal. Tot i les semblances evidents amb la novel·la de Woolf i que, de fet, la cita inicial del conte en prové, l'autora catalana s'allunya del model molt més experimental de *Les onades*, construïda a partir d'una mena de monòlegs interiors que ens fan resseguir el periple vital dels sis protagonistes des de la infantesa fins a l'edat adulta. Per la seva banda, Capmany utilitza un narrador extradiegètic heterodiegètic focalitzat en el personatge protagonista (de manera que el seu nivell de cognició va variant segons els estadis de creixement de Berta i sempre en depenen) i en l'espai que dona títol al conte (les parts de la vida de Berta que no passen en aquest espai són totalment obviades). La semblança amb el conte d'Espriu¹⁶ és, segurament, encara més evident, sobretot pel que fa a l'estructura – l'autor empra, en canvi, monòlegs interiors per il·lustrar cada etapa vital.

La infantesa se sol observar com a “paradís perdut” en aquestes narracions “de creixement”, com un estat de preconsciència positiu en tant que no es coneix encara l'angoixa intrínseca de l'existència. També és un dels moments vitals en què amb més eferescència el punt de vista subjectiu sobre el món domina la percepció d'allò que ens envolta. Cal que apuntem, però, que el joc amb la subjectivitat del punt de vista no és un tret exclusiu de la infantesa, sinó un recurs narratiu habitual per a Capmany – hem comentat més amunt que és una de les característiques que en descriu Vall. Entre els contes de l'autora trobem, per exemple, “Suum cuique tribuere”, que presenta dues versions oposades d'una mateixa història; la primera, narrada per una vídua que presenta un

16 Casualment o no, Espriu dedica aquest conte a Maria Aurèlia Capmany i a Llorenç Villalonga.

record pràcticament hagiogràfic del marit que acaba de morir i la segona, en boca del barber local, representat del poble, i que ens dona una perspectiva molt més negativa del difunt (es tracta, per tant, del que Genette anomena una “narració repetida contradictòria”). També “La mar galana i el mar astut” ens presenta dues versions oposades del mateix element segons els ulls que el miren.

Com a exemple d'aquesta subjectivitat en el món infantil, podem veure la narració de “Nica i la realitat”, en què una nena viu l'aventura d'aconseguir “una germaneta” – un petit gitano que “roba” a la seva mare – mitjançant una particular deformació de la realitat. L'infant, doncs, sovint és “animalitzat”, però sempre de manera positiva. En tenim un exemple en la descripció del personatge recurrent de Nica, que a l'inici del conte “Nica i la realitat” es descriu expressament de manera ambigua perquè no sigui distingible del gat Mustafà II:

La Nica tenia la pell vellutada i bruna del préssec. En canvi Mustafà II era negre i lluent, i al mig del pit una medalla blanca.

La Nica esgarrapava sovint, quan s'enfuria, i sentia predilecció per les coses mòbils i rodones. Mustafà II sentia debilitat per les sargantanes, els llangardaixos i les mosques vironeres.

La Nica tenia els ulls grisos, cruels, grans, indiferents, voltats d'unes pestanyes molt fosques i curtes, com una emmascara de carbó. Mustafà II tenia els ulls verds, intel·ligents, seriosos, d'un orgull de noble raça.

Jeien sobre les lloses del pati i rebien, tots dos, l'esclat del sol amb una igual indiferència.

La Nica tractà d'atrapar un escarabat lluent, però se li escapolí per sota el sòcol de geranis. La Nica hi renuncià.

La Nica *pensava*. Això era una cosa que Mustafà II no podia fer, [...] (“Nica i la realitat”, p. 29; la cursiva és meua)

És just en el moment en què se cita la capacitat de pensar que té la Nica que el lector entén la seva *projecció* d'humanitat. Perquè aquests personatges infantils i animalístics a poc a poc es veuran obligats a entrar al món conscient a través de diversos mecanismes, un procés mai mancat de conflicte. Un dels símbols per excel·lència que l'autora fa servir per marcar l'entrada a aquest món de consciència i responsabilitat és el llenguatge, sempre racionalitzador o “desanimalitzador”: a “El gat negre mala bèstia i salvatge”, un conte que recupera el personatge de Nica per retratar un procés semblant al del conte anterior però en una etapa de la vida diferent, l'entesa de la protagonista amb el món animal acaba en el moment que ella malda per emetre “paraules”.

Però de sobte en Nano III sent alguna cosa que li produeix un dolor insuportable, és un so del tot nou en la boca càlida i radiant de la Nica, més ben dit: una colla de sons que han perdut la calidesa del miol i el xisclar de l'ocell i malden per integrar-se en paraules. (“El gat negre mala bèstia i salvatge”, p. 86)

De fet, el gat Nano III escull en aquest conte continuar la seva vida salvatge lluny de Nica i del món racional. La nova etapa de creixement de la protagonista podrà ser acompanyada d'un nou “gat mala bèstia i salvatge” amb qui establirà unes relacions diferents.



Perquè l'estat que hem anomenat "preconscient" mai no és prolongable més enllà de la infantesa. El despertar dels personatges de Capmany se sol produir en el que podríem anomenar "situacions límit" (o, com a mínim, molt conflictives), esquema que podríem encaixar en els postulats existencialistes que l'autora tenia de referència especialment en els inicis de la seva trajectòria.

Veia els seus peus mal calçats amb les espadnyes badades de les puntes. ¿Què pensava llavors? ¿Quin mal pensament podia haver-hi en el fons de la seva consciència que ell, distret, no corregués a frenar? Però si pensament hi havia, era fos en un corrent que s'escolava com una aigua invisible, que emergia, de tant en tant, és cert, però prevalia encara, en els seus dotze anys, una ferotge força comparable a la llum i a la calor i al foll avançar d'una riuada, i no sabia encara quin preu té la dolorosa consciència. ("Matí d'agost", p. 61)

El protagonista de "Matí d'agost" és Jaume, personatge en què es focalitza tot el conte. En aquest fragment l'autora utilitza un recurs que li és habitual: el personatge es desdobra per a "veure's a si mateix" amb certa distància¹⁷ i amb aquest monòleg psicologista som testimonis del moment just abans del cruel despertar a la vida adulta del personatge, un moment en què encara es pot permetre no capficar-se amb els molestos "pensaments" propis d'una persona ja conscient de la seva responsabilitat. Aquest conte és un dels que desplega el que hem anomenat "relats de creixement" d'una manera més evident, i el que sens dubte ho fa de manera més cruenta: el jove Jaume serà el culpable de la mort d'un altre nen mentre juguen amb un patinet. A partir de llavors, sap que el perdó dels altres no serà mai possible – i en extensió, no es podrà perdonar mai a si mateix.

No li caldria anar enlloc a fer-se home. Ja ho era. Ja no li seria permesa una meravellosa inconsciència. Amb el temps aconseguiria, potser, suportar amb més facilitat aquest pes de ser home. ("Matí d'agost", p.69)

En el seu cas, conèixer la mort i l'angoixa de la vida conscient són el que l'han fet "home". Trobem altres processos similars – i menys radicals – en molts dels altres relats de l'autora.

Capmany també fou una figura destacada en el camp de la divulgació del feminisme a Catalunya, així que val la pena valorar les semblances i diferències entre el procés de "fer-se home" i el de "fer-se dona" – en paraules de De Beauvoir. Podem trobar-ne alguns exemples en contes com "Quasi a les fosques", que subverteix les explicacions misògines de l'Arcipreste de Hita que encapçalen la narració quant a la motivació de les dones en actuar; a "Leviatan" i a "Àngela i els 8000 policies", que posen en dubte la idea "d'ordre" de les societats patriarcals; el ja esmentat "La barana, el llimoner i el mar", en repassar les diferents etapes vitals de Berta, etc. Tot i que diversos contes poden llegir-se com una reflexió sobre la feminitat o l'entrada a la vida de "dona adulta", és especialment il·lustratiu el cas de la protagonista a "El temps passa sobre un mirall".

La temàtica d'"El temps passa sobre un mirall" es veu marcada per l'apartat que ocupava dins *Els set pecats capitals vistos per 21 contistes catalans*, el de la peresa, a partir del tema proposat: «Algú s'ha de llevar a les vuit i es lleva al cap de tres hores». Capmany pren el motiu i l'amplia. La

17 És un procediment que també apareix a "La barana, el llimoner i el mar" ("Com em miren el mar i el llimoner i em diuen: 'Berta, de veres ets tu?'" p. 50) i a "El setè portal", per exemple.

peresa pròpia de l'adolescent en època de creixement pren altres tombants: la narració descriu un doble procés de desvetllament, el moment de lllinda entre el son i la vigília i el despertar del seu nou moment vital, el pas de nena a dona. Per al personatge, la mandra no és només la de començar el dia, sinó també la de deixar enrere la infantesa.

Com en el cas de Jaume a “Matí d'agost”, la protagonista de “El temps passa sobre un mirall” també es troba en un moment d'impàs en què encara enyora la inconsciència.

Alguna vegada, no gaires, ella es distreu i torna a ser l'*animalet* golut, feliç, enganxat al plaer del tacte, i oblida la realitat d'aquest seu cos que canvia, que es mou amb poderosa dolcesa (“El temps passa sobre un mirall”, p. 78–79; la cursiva és meua)

Tornem a observar-hi la idea recurrent de la “inconsciència animal” que es perd en el despertar de la vida adulta. Més endavant, però, hi veurem que el procés de creixença té certes especificitats en el cas de la dona. De fet, la protagonista d'aquest conte, que és una adolescent que mandreja al llit i que va allargant el moment de llevar-se, s'ha revelat fa poc com a “dona”, és a dir, ha menstruado per primera vegada.¹⁸ Això comportarà que el seu despertar a la consciència sigui marcat especialment pel dolor, però també per la vergonya, ja que el seu nou estatus és un “secret” per a ella, un que voldria amagar de la mirada dels altres (reflex del tabú social al voltant de la menstruació). La transformació com a ésser amb capacitat reproductiva, ésser desitjable pels homes, és un vessant més del créixer segons l'ha educada la societat:

Aquest cos que ella ha de guardar, no sap contra què. Aquest cos nou, dúctil, suau, amb el batec del dolor que creix i minva a onades.

Potser entén, només, a través d'aquest estrany cansament que la inunda, que ja no és lliure. Ho era, abans. Ho era sense saber-ho, com un gat salvatge o un llangardaix. Sense la presència de cap record, sense cap avidesa de seguir endavant, posseïdora només d'una clara perícia per a la crueltat. Ara, en canvi, sap que no és lliure. Se sap al bell mig del món, viva, vulnerable, a la mercè de tants ulls, de tantes persones que li diuen: “Tu, tu, escolta.” (“El temps passa sobre un mirall”, p. 79)

I és a través de la veu dels altres que coneix que això de “ser una dona”, un constructe social amb segles d'antiguitat, comporta tot un seguit de conseqüències perquè “una dona, pel que sembla, ha de ser moltes coses” (p. 80). En el conte es fa una llista dels personatges que posen els ulls sobre ella, ulls que la fan sentir “acusada”: un home que alenteix el pas per mirar-la, un altre que es troba al tramvia, Jaume (un xicot que ja coneix), etc. Fins i tot la noia de la casa li dirigeix uns ulls “malèvols” (p. 81) des d'aleshores. El personatge ha d'acceptar, al cap i a la fi, que ha canviat: és dolorosa la presència del mirall que apareix al títol de la narració, que li fa palès el pas del temps en retornar-li la imatge. La tristesa s'instal·la en l'ésser adult i per sempre queda marcada en la mirada que veu en aquest mirall. Aquí ens retrobem precisament amb un

18 El tema de la menstruació sempre és important en l'imaginari feminista, i Capmany, en el volum d'assagística de divulgació *Cartes impertinents [...]*, dedicaria una de les seves “cartes” al tema: “D'una dona menopàusica a una noia que tot just ha començat a menstruar”. L'adolescent de la narració que ens ocupa podria molt ben rebre els mateixos consells que la de la carta: “Continuaràs pensant que la teva condició de dona és una rara excepció que fa la naturalesa. Gràcies a aquesta excepció t'han col·locat entre la vergonya i l'horror, i sobretot en el dolor [...]” (Capmany 1996: 202).



leitmotiv molt productiu per a l'autora: el motiu literari de la mirada, de vegades comprensiva, de vegades amenaçadora.¹⁹

Perquè el final del trajecte d'aquests "arcs de creixement" és o bé l'acceptació i assumptió de l'angoixa pròpies del fet de viure o bé la fugida davant de la incapacitat d'adaptació. El procés és, a partir de llavors, de recerca constant. Aquesta insatisfacció vital és una constant de la narrativa de Capmany que, com hem vist, fins i tot podem trobar en relats de joventut com "Estranys presoners" i "Madame Adà".

4. Represa de la narrativa breu: la tertúlia com a forma de narració

Hem establert anteriorment que la dedicació a la narrativa breu per part de l'autora va fluctuant en el temps, i que després d'un cert entusiasme inicial a les darreries dels anys 50, podem considerar molt poques – i certament esparses – les contribucions al gènere a partir dels 60. Ara bé, cal comentar també el que podríem considerar una darrera etapa d'aquesta producció, que se situa al voltant dels anys 90.

Després de l'esmentat període de silenci (i després del període de molt poca producció), Capmany retorna a la narració breu en el moment de canvi de dècada, amb dos volums en què practica quelcom inèdit fins ara per a ella: escriu dos reculls de tema unitari. El primer, *Fumar o no fumar. Vet aquí la qüestió* (1988), forma part de la col·lecció "Simetries" de Destino: en el mateix volum hi ha també un recull de Calders amb la mateixa temàtica i títol. El segon, dos anys posterior, és *Aquelles dames d'altres temps*, recull que va resultar la seva última incursió en la narrativa de ficció (l'autora va morir l'any 1991).

Aparentment, aquests dos volums s'allunyen força per estètica i temàtica de la resta de la seva producció, però intentarem trobar-hi algunes de les constants de la narrativa de l'autora que hem anat esmentant. Tots dos responen, de formes lleugerament diferents, a l'interès de Capmany per mostrar un fragment de realitat – que en la seva obra sempre és subjectiva – des de múltiples punts de vista ("Ningú veu les coses que veu" (p. 282), explica el pare de "Qui presum fa fum", que sap que els successos canvien segons qui els narra). La forma de "tertúlia" és important en els dos reculls; podríem dir, de fet, que *Fumar o no fumar* prefigura aquest aspecte que és plenament conscient ja a *Aquelles dames d'altres temps*. Aquest ús de la forma tradicional de "tertúlia" té un component semiautobiogràfic segons admet l'autora en una entrevista poc després de la publicació d'aquest segon volum:

La idea del llibre va sorgir d'unes tertúlies que hi havia a casa meva. Vivíem a la Rambla en una botiga i llavors a la rebotiga la gent es reunia i parlava. Pensant en aquesta tertúlia me'n vaig adonar que moltes vegades el coneixement de les persones i les coses es té només per les xafarderies que es fan en tertúlia. (Caraltó 1990).

Les dames que hi són evocades, doncs, ho són des del temps ficcionat de la seva infantesa, que també havia recuperat en els treballs memorialístics contemporanis (*Mala memòria*, 1987;

¹⁹ Apareixen aquests ulls amenaçadors a "Lex-combatent" i fins i tot al títol de "Uns ulls miren des de lluny".

Això era i no era, 1989) i que s'assimilen al resultat de l'exercici que s'emprèn a "La nena del jardí" (1984). La tertúlia se situa en el temps en què aquestes dames eren "mortes o molt velles", un record que començava tot just a esborrar-se i que encara podia ser matèria, per tant, de la tradició oral.

En aquest volum, trobem la Capmany feminista, divulgadora i compromesa socialment, que reverteix el tòpic del grup de dones que s'ajunta per compartir maledicències i utilitza els personatges arquetípics de manera similar al que havia fet amb les *Cartes impertinents de dona a dona* o amb *Dones, flors i violes*, un curiós document que és mostra de la comentada i ponderada producció polifacètica de Capmany: es tracta d'un disc que aplega, sota tres epígrafs ("En la cançó popular", "Al Cabaret" i "Emancipada"), diverses visions sobre la dona en la cançó.²⁰ "Hi ha de tot, a la cançó popular," diu Capmany a la introducció del disc (cara A, m.1), que també examina diversos "tipus de dama" segons la seva relació amb el món. En aquestes tres obres, Capmany utilitza aquestes formes de tradició oral per a que les dones expliquin la seva pròpia història, fins i tot si és per comentar o reafirmar les estructures opressives que han marcat la seva vida.

Encapçalat per una cita de la *Ballade des dames du temps jadis*, (obra medieval que ressegueix un llistat de dones cèlebres de la història i la mitologia, el tòpic de l'*ubi sunt?*), *Aquelles dames d'altres temps* emprendre una llista de "dames" que tracta de definir què són (o què haurien de ser) a través de la veu plural de la tertúlia, una forma popular de memorialisme. Aquest marc narratiu el formen un grup heterogeni reunit en una rebotiga, sempre al voltant d'unes xicres de xocolata (excepte quan el temps no és propici, a l'estiu; a "La dama que roncava") i suposa un procés d'aprenentatge per a la narradora principal de tot el recull: la nena, narradora innocent, que està escoltant aquestes converses i que aprendrà, directament i indirecta, el que s'espera d'ella com a dona quan creixi. Descobreix a poc a poc que hi ha espais i actituds que a les dones no els són tradicionalment permesos ("Els homes poden ser volubles – va dir rient també la criada jove –. Hi tenen tot el *dret*."; la cursiva és meua) i amb les històries que sent aprèn les moltes situacions en què el pes de la tradició establerta impossibilita l'alliberament de les dones, com el cas de substitució d'una mare de família per la filla o la germana quan la primera mor, en tant que aquestes dones són la força treballadora sobre la qual es construeix la llar.

En la discussió, la senyora Marrugat i el senyor Rabell sempre prenen el paper de reforçament d'aquests costums ("La llei és la llei i el costum és sagrat", p. 336), mentre que la facció jove del grup representa l'oposició o el posar en dubte aquest ordre social ("L'amor no té res a veure amb això que vostè en diu la qüestió econòmica", p. 345). El punt de vista d'aquesta facció sol convèncer la jove oient dels relats.

La tertúlia, aquesta font de narració tan popular com poc fiable, és explícitament present a *Fumar o no fumar* en "Qui presum fa fum", "La pipa" i "Els escanyapits". Tanmateix, aquesta només és escenari perquè hi succeeixin coses, és a dir, els personatges que la formen (la jove oient innocent, el pare, el mossèn, el paraigüer, etc.) són els protagonistes de l'anècdota. És a *Aquelles dames d'altres temps* que la tertúlia és utilitzada com a marc narratiu al mode del *Decameró*, en què els personatges que la formen són els múltiples narradors que presentaran els contes i on la narradora

20 El catàleg de cantants és ben singular: Maria del Mar Bonet, Núria Feliu, Maria Cinta, Guillermina Motta, Carme Sansa, Teresa Rebull, Rosa Maria Sardà i fins la Bella Dorita canten aquestes peces sobre dones. La més sorprenent, però, és la mateixa Maria Aurèlia Capmany, que hi interpreta dues cançons a més de narrar totes les introduccions.



extradiagètica de tot el volum és algú que recrea les tardes de la seva infantesa en què va escoltar les històries que nosaltres rebrem com a lectors. Els aprenentatges de la narradora innocent, en aquest cas, entronquen amb els de l'anterior etapa narrativa de l'autora en el procés que hem anomenat "fer-se dona". A més de permetre la presumpció de la poca fiabilitat, la tertúlia com a "gènere" permet una descripció de la realitat fragmentària i provinent de diverses veus: és en aquest punt que coincideix amb el concepte rere *Fumar o no fumar*.

Tant un com altre volum són concebuts com un "catàleg de tipologies", de classes de fumadors en l'obra del 1988 i de dames en la del 1990. *Fumar o no fumar*, el primer relat del qual ja descriu tot un ventall de "fumadors-tipus" presents en una tertúlia concreta, retrata al llarg del volum (també posant accent en la pluralitat de veus): el fumador de pipa ("La pipa", amb narradora homodiegètica, potser la mateixa nena que escolta les tertúlies al primer relat), la fumadora de cigars ("La tia cubana", història que la narradora rep d'una neboda de la protagonista), el fumador de cigars d'estanc i de poca qualitat ("L'escanyapits", amb un narrador "omniscient" més tradicional), el fumador de puros ("En tenen la culpa les dones", que narra la dona que ha d'entrevistar el fumador), el jove fumador de cigarrets ("Que li molesta que fumi?", també amb narrador "omniscient") i encara podríem afegir la fumadora que es reivindica ("Les senyores que fumen", amb narrador heterodiegètic però focalitzat en l'oient de la fumadora) i els joves fumadors voraçs, tan de fum com de vida ("Dies de fum", en el qual se'ns presenten dos punts de vista: el de Joan i el de Claude/Claudi, personatge mai adaptat – com hem dit, recurrent en la narrativa de Capmany – i que observa la realitat que no l'accepta, la ciutat de Barcelona).

En el joc de punts de vista que presenta l'autora, el personatge innocent que escolta allò que no és adequat és important en un i altre treball. És cabdal a *Aquelles dames d'altres temps*, nès la narradora, el punt de vista que tenim en el relat marc, però té presència menor a *Fumar o no fumar*. El personatge innocent no coneix del tot (de vegades els intueix) els sobreentesos sobre aspectes poc adequats per als infants segons l'opinió dels adults, tot i que, en reproduir-los, el lector sí que els pot descodificar (la nena es pregunta, davant del relat d'una de les dames, "I per què tenia tanta pressa a casar-se?", p. 318; tot i que el lector no necessita cap aclariment per saber que se sospita que s'ha quedat embarassada). L'expressió popular "hi ha roba estesa" marca la inadequació del discurs en els dos reculls; a més, la narradora a *Aquelles dames d'altres temps* és enviada sovint a buscar aigua, més xocolata, o a d'altres tipus d'encàrrecs.

Les tertúlies són també un lloc d'esbarjo que canvia amb l'estació (n'hi ha d'hivern i d'estiu) als dos reculls; són una descripció de l'ambient. En aquest sentit, també un cert component barceloní i d'èlegia uneix els dos volums; aquestes veus plurals a què hem fet referència són narradores, de fet, d'una història col·lectiva (història que, és clar, se sap perfectament subjectiva perquè al capdavall el subjecte tria la seva memòria: "Li agradava recordar aquell temps remot d'abans de la guerra en què tot era més bell, més plaent, més atrevit, més lluminós si voleu. La tria de records era potser intencionada, decidida a demostrar que el temps passat era millor, que el temps present era gairebé insuportable.", p. 288). Els habitants de l'espai acaben sent l'excusa per explicar un lloc, més que no pas els seus personatges, així que el retrat de la gent i dels seus gestos són, sobretot, la descripció de la ciutat i d'un temps concrets (e.g., els criats negres com a símbol de prestigi propis de la Barcelona de finals del segle XIX són presents a "La tia cubana", però també a "La dama vulnerable" i en altres relats del volum de 1990).

De la mateixa manera podem emmarcar dins d'aquest retrat del temps l'actitud davant la llengua: en els dos reculls apareixen discussions de temes lingüístics, encara mancats de fixació; *e.g.*, a *Aquelles dames d'altres temps*, el debat propi d'un món canviant, de si cal dir "Etxample" o "Eixample"; el contrast del llenguatge finisecular amb l'extensió del català per a termes més tècnics (els desnonaments/*deshaucis* i els llogaters/*inquilinos* a "La dama que no va dir mai que sí") o a *Fumar o no fumar* la correcció o no de la paraula "puro" ("Qui presum fa fum"). Altres jocs lingüístics es repeteixen en els dos volums. Té un especial rendiment la reinterpretació de frases fetes o paraules d'ús popular, construïdes sovint sobre l'esmentat punt de vista innocent: per exemple, en el sentit tergiversat de "qui presum fa fum" al conte homònim, i el concepte de "voluble" a "La dama voluble" (amb un especial contrast entre l'ús popular i l'acadèmic del terme: "Per acabar de reblar el clau de la meua inquietud, l'article del diccionari acabava així: "Les dones són sovint volubles." Hala!"; p. 320).

Un altre punt en comú és la concepció de la literatura com a agent decisiu en la construcció de la societat, o, com a mínim, com a part important del relat que ens l'explica, un fet que també reflecteix el pensament de l'autora. Josep Carner és citat com a creador del terme "cigarreta" ("obligat també per les circumstàncies a batejar el cigar embolicat amb paper i amb tabac de Virgínia, dolç i perfumat com les figues seques", p. 288), però també com a fixador de la noucentista idea de "dama" que es presenta a "La dama del paraigua".

La diferència substancial entre els dos volums és el contrast de la relació entre la matèria narrada i els respectius narradors. Mentre que les "dames" en un sentit estricte quasi no tenen cap pes en l'acte de narració d'*Aquelles dames d'altres temps* i la seva història és narrada *in absentia* (només Natàlia ho és pròpiament, una "dama", però de fet no narra la seva pròpia història sinó la d'una tia seva), els fumadors poden prendre la seva veu (és així a "Les senyores que fumen" o "En tenen la culpa les dones"), i poden ser tant interpretadors del món fumador com tema de la narració.

5. Conclusions

Hem vist que la narrativa breu de Maria Aurèlia Capmany mostra una gran varietat, alhora que denota una dedicació prou irregular. Tanmateix, la permeabilitat de models (que tot just hem tractat superficialment) i el complex pensament de l'autora que caracteritzen la seva narrativa es veuen reflectits en aquests contes que, tot i que amb resultats desiguals, solen mostrar un bon domini de la tècnica i uns recursos força interessants (el tractament del temps, la multiplicitat de veus, l'ús de les tècniques més "psicologistes", etc.).

Evidentment, el nostre estudi és d'abast limitat en tractar-se d'un article, i a més hem volgut fer referència a tota l'obra de narrativa breu de l'autora, repartida en quasi quaranta anys: els contes que hem tractat pertanyen a etapes molt diferents de la producció de Maria Aurèlia Capmany i, de fet, de la literatura catalana, fet que fa difícil donar-ne una visió global sense tendir a la simplificació. Els contes que hi hem analitzat van d'un relat al·legòric en forma de mite construït quasi com a "llició de filosofia" ("Estranys presoners") a unes obres d'encàrrec de caire força diferent, molt lligades al memorialisme (com el volum *Fumar o no fumar*).

Quasi sempre hi podrem trobar, però, alguna constant que ens connecta amb el pensament de l'autora, que en molts aspectes podríem resumir amb els termes en què, en una de les seves *Cartes*, una "resignada" parla d'Ibsen, que "va explicar, en tres actes, el procés dolorós que transforma



una criatura sense responsabilitat en un ésser adult” (Capmany 1996: 249) en referència a Norma. Com l'heroïna ibseniana, i reflex d'un sediment existencialista més o menys present segons l'època de redacció, ens hem volgut centrar especialment en els contes on més clarament els personatges de Capmany s'han d'enfrontar a la responsabilitat de la seva existència. És per això que hem fet especial menció als que hem anomenat “relats de creixement”: del “paradís de la infantesa” idealitzat i preconscient de “El gat negre mala bèstia i salvatge”, “Nica i la realitat” o “La nena del jardí” fins a l'assumpció de conuiu amb l'angoixa pròpia de l'existència a “Madame Adà”; passant pels relats de la transició d'un estat a l'altre a “Matí d'agost” o “El temps passa sobre un mirall”.

Que els seus personatges s'enfronten a la vida com a “aventura solitària” és, segons Aritzeta, una constant en la novel·lística, en què “A tot estirar, hi ha coincidències concretes, encontres circumstancials, amb altres éssers solitaris” i que converteix tota la obra de Capmany en un “intent d'aprendre a viure” (1991: 24). Creiem que això també podria resumir gran part de la seva narrativa breu i que, en definitiva, Capmany respon a algunes preocupacions que són també pròpies de l'època. Per expressar-ho d'alguna manera, si per l'autora “Cela no planteja el problema del centre de consciència, ni d'angle visual, ni de la multitud d'ulls òptics que intenten refer la vivència de multiplicat” (1997 p. 101), podem dir que ella sí que ho fa. Potser no podem afirmar que la conlística respongui en el mateix grau que les novel·les a aquestes qüestions, però sí que hi podem detectar un esforç decidit a presentar aquesta varietat d'òptiques. El seu interès per respondre a les problemàtiques plantejades a finals del segle XX a nivell de narrativa, sumat al que Benet i Jornet considerava una “ambició” que la fa destacar entre els narradors de la seva generació (1974:117–118) i uns alts models literaris i culturals, suposen una aportació significativa a l'anomenada “primera generació de la postguerra”.

Referències bibliogràfiques

- Aritzeta, M. (1991). Novel·les de Maria Aurèlia Capmany. Ser dona: una circumstància feliç. *Serra d'Or*, 384, 25–27.
- Bartomeus, A. (1976). Maria Aurèlia Capmany. In *Els autors catalans: testimoni d'una marginació* (pp. 115–134). Barcelona: Curial.
- Benet i Jornet, J. M. (1974). Rellegint Maria Aurèlia Capmany. *Els Marges*, 2, 117–120.
- Broch, A. (1993). Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig o el temps com a memòria col·lectiva. *Catalan Review*, VII, 2, 21–37.
- Campillo, M.; & Castellanos, J. (1985). Maria Aurèlia Capmany. In M. de Riquer, A. Comas, & J. Molas (Eds.), *Història de la literatura catalana* (vol. 11) (pp. 62–71). Barcelona: Ariel.
- Capmany, M. A. (1971). *Quim/Quima*. Barcelona: Planeta.
- . (1991). Montserrat Roig, ofici i plaer de viure i escriure. *Cultura*, 22, 13–26.
- . (1996). *Obra completa 4. Narrativa breu*. Barcelona: Columna.
- . (1997). *Obra completa 6. Memòria*. Barcelona: Columna.
- Caraltó, X. (1990). M. A. Capmany: El punt de partida de qualsevol escriptor és l'experiència i, a partir d'aquí. *Avui Cultura*, 17 de març, 5.
- Charlon, A. (1992). Escalf, vitalitat i evocació sensorial. *La Vanguardia. Cultura y arte*, 20 d'octubre, 6.

- Coca, J. (1983). Maria Aurèlia Capmany i Farnés, una senyora entremaliada. In *Ni àngels ni dimonis* (pp. 57–75). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Giovannini, M. A. (2002). La novel·la policíaca en la reescriptura de Maria Aurèlia Capmany. In M. Palau, & R. D. Martínez Gili (Eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula* (pp. 57–68). Valls: Cossetània, “Col·lecció Antines”.
- Godayol, P. (2002). Maria Aurèlia Capmany, traductora. In M. Palau, & R. D. Martínez Gili (Eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula* (pp. 195–202). Valls: Cossetània, “Col·lecció Antines”.
- Graells, G.-J. (1990). Maria-Aurèlia Capmany, un bosc per viure-hi. *Serra d'Or*, 363, 12–17.
- . (1992). La narrativa de Maria Aurèlia Capmany, un calidoscopi fascinant. In *Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1918–1991)* (pp. 95–128). Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- . (1996). La producció literària de Maria Aurèlia Capmany. IV. La narrativa breu. In M. A. Capmany, *Obra Completa 4. Narrativa breu*. Barcelona: Columna.
- . (2012). Maria-Aurèlia Capmany, novel·lista i autora teatral. *Serra d'Or*, 627, 21–24.
- Grilli, G. (2002). Maria Aurèlia Capmany i Virginia Woolf en dos llibres de transformacions. In M. Palau, & R. D. Martínez Gili (Eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula* (pp. 163–168). Valls, Cossetània, “Col·lecció Antines”.
- Martín-Valverde, A. (2002). *Quim/Quima*, de M. A. Capmany: ¿plagio, pastiche, parodia o simplement un homenaje a Virginia Woolf? In M. Palau, & R. D. Martínez Gili (Eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula* (pp. 181–191). Valls, Cossetània, “Col·lecció Antines”.
- Miralles, C. (2013). Antígona. In *Sobre Espriu* (pp. 163–224). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Sarsanedas, J. (1958). Llegeixo les novel·les de Maria Aurèlia Capmany. In *Cita de narradors* (pp. 9–44). Barcelona: Selecta.
- Sartre, J. P. (1960). *El hombre y las cosas*. Buenos Aires: Losada.
- Toda, A. (2009). *Maria Aurèlia Capmany i l'existencialisme*. B.A. thesis. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2009/hdl_2072_41961/Treball_de_recerca.pdf>.
- Triadú, J. (1982) *La novel·la catalana de postguerra*. Barcelona: Edicions 62, “Llibres a l'abast”, 171.
- Vall, X. (1994). Aproximació a la influència de l'existencialisme en la literatura catalana de postguerra. In *Els anys de la postguerra a Catalunya (1939–1959)* (pp. 59–72). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- . (1995). L'objectivisme en la narrativa catalana de postguerra. In *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (vol. 1) (pp. 139–154). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- . (2000). La contribució de l'existencialisme a l'engatjament. In *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement* (pp. 429–443). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.



