

EL LLARG SILENCI

Una lectura de *Càmfora*, de Maria Barbal

Montse Gatell Pérez

Treball Final de Carrera de Filologia Catalana

Universitat Oberta de Catalunya

Gener 2013

Tutora: Teresa Iribarren Donadeu

Consultora: Isabel Graña Zapata

AGRAÏMENTS

Quan una dona de trenta-vuit anys amb marit, filla, germana, cunyat, nebots, pare i mare i una colla d'amics, amb una dedicació professional que s'allunya dels patrons convencionals pel que fa a dedicació i horaris, decideix començar una segona carrera universitària i, tres anys més tard, aconsegueix finalitzar-la, podeu estar segurs que ha comptat amb l'ajut de molta gent.

Haig d'agrair l'espai, el temps, el silenci, els ànims, la paciència, fins i tot l'enyor, a l'Albert i la Júlia principalment, a qui he robat tantes hores de companya i mare. Vull agrair-los les festes per cada nota, per cada PAC, per cada PV. Els vull agrair les estones que hem compartit, cadascú llegint el seu llibre, tan lluny i tan a prop. Així mateix a la resta de la meva família que em proporciona sempre la logística necessària i, el més important, que malgrat la feina que els dono, sempre m'animen a fer més. I als amics que, malgrat tantes impuntualitats i cites desconvocades, m'han escoltat (semblava que amb interès) quan, a sobre, els he volgut explicar allò que jo anava aprenent.

Per acabar, un agraïment sincer als professors i professores que he tingut durant aquests anys, des del Josep Camps (que va ser el primer) fins a l'Ernest Querol (que ha estat el darrer). Les hores d'aquests anys a la UOC han estat de les més felices i plenes. I un agraïment especial a les meves consultora i tutora del TFC, la Isabel Graña i la Teresa Iribarren, pel mestratge, per l'acompanyament i per la cordialitat personal.

Aquest treball és un assaig sobre una novel·la que parla de gent que es mou i parla d'una dona valenta que trenca amb un passat obscur per oferir a la seva filla un futur brillant. No puc fer altra cosa que dedicar-lo, per tant, a la memòria de la meva àvia Nati Sarroca. Una dona valenta que m'ha llegat el secret de la vida.

ÍNDEX

AGRAÏMENTS	2
1. INTRODUCCIÓ	4
2. EL DESARRELAMENT A <i>CÀMFORA</i>	
2.1– Construcció del relat a partir d'un viatge iniciàtic: del camp a la ciutat	
2.2– Influència de la migració en els personatges: del desarrelament al somni	
	9
3. LA VEU DE L'ALTRA	
3.1– Retrat dels personatges femenins: el silenci i el secret	
3.2– El viatge de Palmira	
	17
4. LES VEUS NARRATIVES	26
5. <i>CÀMFORA</i> , TANCAMENT DEL CICLE DEL PALLARS	
5.1– Adscripció de <i>Càmfora</i> al Cicle del Pallars	
5.2– Anàlisi dels espais: d'un món que mor a un món per construir	
5.3– Recepció de <i>Càmfora</i> : estat de la qüestió	
	29
6. CONCLUSIONS	36
7. BIBLIOGRAFIA	
7.1– Fonts documentals	
7.2– Bibliografia general	
7.3– Bibliografia sobre Maria Barbal i la seva obra	
	40

1. INTRODUCCIÓ¹

La publicació de *Pedra de tartera* (1985) va significar el descobriment, per part del públic lector i la crítica especialitzada, d'una escriptora solvent amb un valor literari que calia esperar que es consolidés. *La mort de Teresa* (1985), *Mel i metzines* (1990) i *Càmfora* (1992) van significar la consagració de Maria Barbal com una de les figures més rellevants de la narrativa catalana, tot i que des de la publicació d'aquestes dues darreres novel·les s'ha especulat molt sobre si cap d'elles supera l'impacte de l'èxit sense precedents de *Pedra de tartera*.

Fugint de la necessitat d'establir unes valoracions jeràrquiques entre tres novel·les que, lluny de competir entre elles, conformen un determinat univers literari, el clar és que la trajectòria inicial de Maria Barbal la va situar en les primeres files d'una generació que comptava ja amb noms molt reconeguts i on Barbal arriba avalada per una capacitat extraordinària de superar-se en cadascuna de les seves obres. La prosa subtil, a voltes agressiva i sense concessions en la descripció, elegant, continguda i rica en el lèxic; el dibuix d'uns personatges amb una gran profunditat psicològica, antiherois anònims i desvalguts; el mestratge en la construcció d'un univers literari propi, tot ha contribuït a la cristal·lització d'una carrera literària d'èxit. Així mateix, un dels valors de la producció barbaliana és la contundència en la definició dels temes principals: els processos migratoris, el contrast entre la vida rural i la urbana, el desarrelament provocat per l'emigració, la superació personal, les relacions humanes... però també la soledat, la injustícia, la memòria i el silenci.

L'obra de Maria Barbal ha merescut estudis i propostes interpretatives de part de molts i reconeguts estudiosos, crítics i experts. Molts d'aquests treballs se centren

¹ Totes les citacions de l'obra que farem al llarg de l'assaig corresponen a l'edició de MARIA BARBAL (2009) *Càmfora*, Barcelona: Columna.

en la seva primera novel·la, *Pedra de tartera*, i només alguns articles a la premsa contemplen *Càmfora*, l'obra amb la que Barbal es consagrà com a escriptora. Creiem, però, que aquesta novel·la mereix més atenció i d'aquí que l'objectiu d'aquest assaig sigui fer-ne una lectura acurada que ens permeti una anàlisi sobre els personatges (sobretot els femenins), els temes que s'hi tracten, les trames narratives i l'adscripció de l'obra al Cicle del Pallars, que inclou les novel·les *Pedra de tartera*, *Mel i metzines* i *Càmfora*. En aquest sentit, malgrat la disparitat d'opinions, sembla lògic pensar que el recull de narracions breus *La mort de Teresa*, tot i no aparèixer en el volum *Cicle del Pallars* (2002), també s'hi inclou per la temàtica, l'ambientació i els temes de les narracions, coincidents amb les novel·les esmentades. Així ho argumenta Neus Real (Camps 2007: 243–264) discrepant de Susanna Rafart (2002) que apel·la a la completesa i unitat del Cicle comptant-hi només les tres novel·les.

Càmfora ens narra la història de tres membres de la família Raurill (Leandre, Maurici i Palmira), originària de Torrent, al Pallars, que als anys seixanta abandona el poble per instal·lar-se a Barcelona. Contràriament al que podria semblar d'inici, aquest trasllat no té a veure amb les ganes de prosperar o la recerca d'oportunitats, sinó que respon a les desavinences familiars entre Leandre, el patriarca, i el seu gendre Frederic a causa del dot de Sabina, la filla gran de la família. Seguint els mandats de la societat rural, profundament patriarcal, Leandre Raurill decideix marxar a Barcelona i imposa la seva voluntat a Maurici i Palmira, l'hereu i la jove, que segueixen el pare amb recança i obediència. Un cop a Barcelona, els tres personatges pateixen processos molt diversos que tenen a veure amb el canvi dels patrons socials i el trencament de l'estructura familiar que, a la ciutat, no pot seguir mantenint-se com al poble. Aquest canvi d'espai, costums i model relacional provoca desarrelament en el cas dels dos homes, que acaben tornant al poble, i una voluntat ferma en Palmira d'encetar una nova vida que a la ciutat veu plena d'oportunitats per a ella i la seva filla. Per sota d'aquesta trama principal, es desenvolupen diverses

subtrames que ens dibuixen un món dividit entre dos espais, dos models de societat gairebé antagònics: el món rural, anacrònic, patriarcal, endogàmic i moribund; i el món urbà, un espai de llibertat i oportunitats però també d'anonimat, desarrelament i invisibilitat. Quan Leandre, Maurici i Palmira s'instal·len a Barcelona es fan càrrec d'una botigueta de l'Eixample. Malgrat els intents de Palmira per construir una vida nova per a tots, Leandre abandona aviat el somni de fer fortuna a la ciutat, acuitat per la necessitat de tornar a l'espai que li permet significar-se socialment; Maurici cau en la més profunda desesperació i anihilació a causa de la invisibilitat a què el sotmet la ciutat; Palmira inicia un procés d'afirmació interna que la du a emancipar-se econòmicament, a treballar i a deslliurar-se de les normes de subordinació a què l'obligava l'estructura patriarcal. A través d'aquest relat arribem a conèixer els grans secrets de la família Raurill: l'origen incestuós de Maurici, que és, en realitat, fruit de l'abús reiterat de Leandre a la seva filla Sabina; els altres abusos i violacions que Leandre exerceix sobre la seva pròpia dona, Madrona, i sobre Roseta, la veïna de la família, actes que el defineixen com un home autoritari i violent; l'amor que sorgeix entre Palmira i Josep (el veí de Torrent instal·lat de fa anys a la ciutat amb Neus, la seva dona) a Barcelona; l'encaterinament de Leandre amb una prostituta francesa, un cop tornat al poble, i la lapidació dels seus béns jugant a cartes; la voluntat de bona part d'aquests personatges d'acabar amb la vida del patriarca i l'incendi provocat a la casa familiar dels Raurill.

És, per tant, una novel·la en forma de «tragèdia rural», en paraules d'Anne Charlon (2006: 158), ja que s'hi exhibeix «la brutalitat d'una societat endarrerida [...], la violència exercida al món rural sobre els més febles». L'obra acaba amb l'assassinat de Maurici, qui mor equivocadament en lloc del seu pare, per qui se sospita que és provocat l'incendi que, de manera metafòrica, sembla cremar, a part de la casa familiar, el món recòndit i obsolet del Pallars. Però aquesta no és l'única

«tragèdia» que relata la novel·la, com hem vist. La mort de Maurici n'és, si de cas, l'exponent més visible i colpidor.

L'interès d'aquest estudi és l'anàlisi de l'efecte que la migració provoca en cadascun dels personatges, ja que, com es constata clarament a la novel·la, els efectes són molt diferents en uns i en altres. Així mateix, ens proposem estudiar la influència dels espais en la caracterització psicològica dels personatges, atenent, també, a l'alteració de les relacions familiars fruit de l'emigració a la ciutat i del trencament de l'ordre antic de l'estructura patriarcal.

En aquest sentit, posarem especial atenció en l'evolució dels personatges femenins, que tornen a prendre el protagonisme a *Càmfora*, perquè, com en altres obres de l'autora, el conflicte plantejat és viscut d'una manera especialment feridora per a elles, personatges subalterns, desterrats de l'espai públic i arraconats en el seu silenci. Són les dones les víctimes de l'estructura social i, per tant, el seu procés evolutiu és més profund i trencador, de manera que els personatges femenins són dotats d'un gruix psicològic molt més consistent que el dels homes. Totes les dones de la novel·la comparteixen un espai de secrets i silencis que les caracteritzen i conformen les pautes de les seves vides. El silenci és per a algunes la ràbia continguda, la impossibilitat de parlar, o bé la manca d'interlocutor o bé l'estratègia per a aconseguir els seus objectius. Les dones són invisibilitzades a través del seu silenci, però també algunes avancen gràcies a aquest silenci, com Palmira. En tot cas, el silenci per a les dones és sempre ancestral i imposat, només amb la pròpia evolució aconsegueix, si de cas, ser estratègic.

Palmira és l'únic personatge que s'encara a la nova situació i assumeix el repte de trencar amb les velles estructures que l'encadenaven a un passat de reclusió i sotmetiment per encetar un camí solitari cap a la llibertat d'escollir. El procés de creixement interior, emancipació i autonomia de Palmira, és el que estudiem en relació al *Bildungsroman* femení, la novel·la d'iniciació i formació, per justificar que

el camí escollit per Palmira acaba construint la seva consciència i la seva identitat. Cal tenir present la diferència substancial entre el gènere de la «novel·la d'iniciació» i l'específicament femenina. Com intentarem demostrar, a *Càmfora* hi trobem els trets que caracteritzen el *Bildungsroman* femení, aquells que tenen en compte l'evolució, el creixement i l'emancipació de les dones, que pateixen aquest procés amb més edat i en unes condicions diferents de les dels homes i, per tant, de les establertes en el *Bildungsroman* clàssic, que només contempla els homes com a subjectes actius.

El relat es construeix a partir de la multiplicitat dels punts de vista dels diversos personatges, el que permet la plasmació de les diferents subjectivitats en la narració. A través de la distància del narrador respecte els personatges i l'ús de l'estil indirecte lliure, Maria Barbal construeix uns personatges amb gran profunditat psicològica que van alternant les diferents veus narratives de la novel·la. Caldrà veure fins a quin punt aquesta complexa estructura de capítols que es distribueixen entre el camp i la ciutat, l'alternança de les diferents veus narratives i la caracterització psicològica dels personatges, contribueixen al desenvolupament de l'argument.

Finalment, ens proposem analitzar l'adscripció de la novel·la al Cicle del Pallars. Tot i les connexions entre les obres del Cicle, l'estructura espacial de l'univers literari a *Càmfora* és molt diferent del de *Pedra de tartera* i *Mel i metzines*, ja que la tensió de què parla Luczak (2011) entre l'espai urbà i el rural és la base estructural de la novel·la i, així mateix, els personatges són caracteritzats segons la seva actitud davant d'aquests espais. Pretenem analitzar la influència que aquests espais tenen en cadascun dels protagonistes de *Càmfora* a través de la percepció que en tenen i del sentiment de desarrelament que l'èxode els provoca. Així mateix, aquesta anàlisi requereix una valoració de la recepció de la novel·la, atenent la qualificació de «novel·la rural» que a voltes se li ha atribuït.

Hi ha motius suficients, per tant, per emprendre un estudi acurat de *Càmfora*. Caldrà, però, enfrontar-se a una obra complexa, amb una història rica en matisos,

escrita amb mestratge i estructurada en base a unes veus narratives que conformen un mosaic de trames. Una història explicada en gran part per un personatge femení que enarbora la bandera de tants altres personatges literaris, des de la resistència a la invisibilitat i el silenci. Tot allò que els protagonistes perden ens remet a les boletes de càmfora que serveixen per guardar la roba i defensar-la de les arnes; així, la càmfora del títol és metàfora i al·legoria d'allò passat i perdut, però també d'allò secret i inefable. L'olor penetrant de la càmfora és per a uns personatges, infern; per als altres, recer. Per a Palmira, la veritable heroïna d'aquesta història, és només el record d'un temps passat, vell, que no li enterboleix «aquella tardor tan dolça a Barcelona».

2. EL DESARRELAMENT A *CÀMFORA*

2.1 – CONSTRUCCIÓ DEL RELAT A PARTIR D'UN VIATGE INICIÀTIC: DEL CAMP A LA CIUTAT

Dèiem més amunt que les tres obres del Cicle del Pallars contenen l'experiència vital que suposa per als personatges la migració del camp a la ciutat. En major o menor mesura, un viatge migratori d'aquestes característiques suposa un trasbals en la vida dels protagonistes, tot i que aquest efecte és diferent en cadascun d'ells. Encara que no en siguin conscients, tots tres transformen el paisatge tant del poble que abandonen com de la ciutat on van a raure. Les migracions són sempre històries d'una transformació social i econòmica que produeix també canvis interiors en els personatges, que pateixen nostàlgia i enyorament i que se sumeixen en una crisi de valors. *Càmfora* no és el relat d'un trajecte (el segon capítol situa els Raurill instal·lats ja a Barcelona), sinó que és el relat de l'efecte que aquest trajecte provoca en cadascun d'ells. Aquest era l'objectiu de l'autora, segons ha escrit ella mateixa (Barbal 2004: 226):

[...] m'interessava analitzar el seu viatge, l'assumpció del canvi de paisatge, la seva transformació interior, el naixement de la nostàlgia d'un món (o d'un temps) perdut, [...] La pèrdua de referents, el canvi de feina, de costums, el debilitament de la jerarquia familiar (patriarcal), transforma el personatge, però no pas de forma idèntica. El sexe, l'edat, el caràcter, la preparació, són característiques que poden canviar el signe del resultat.

Maurici i Palmira, el matrimoni jove, segueixen el patriarca i no pensen ni en les raons ni en les conseqüències d'aquest viatge: la voluntat de Leandre és inqüestionable i incontestable, i es manifesta, de bon inici, la supremacia que la societat rural dóna al *pater familias*. Només Palmira veu com una esperança que el fill que espera tingui un futur millor a la ciutat. No serà fins més endavant que Palmira descobrirà la possibilitat que Barcelona li ofereix de deslliurar-se de les estretors i agressions que la societat rural imposa a les dones de manera sistemàtica.

La raó del viatge a la ciutat ha estat esbossat més amunt: l'enemistat de Leandre i el seu gendre, Frederic, a causa del dot de Sabina. Després que el seu gendre l'amenaci amb un ganivet davant la resta dels homes del poble, a la taverna, Leandre reacciona amb supèrbia davant la por i la vergonya que li ha provocat l'amenaça. No pot permetre que el seu prestigi quedi alterat per aquesta debilitat, així que intenta de totes totes que tothom pensi que la seva decisió de traslladar-se a Barcelona es deu simplement a un caprici, a les ganes de prosperar: «Ha de quedar clar com una patena. Ell se'n va perquè és oportunitat única. Prohibit pensar que vol allunyar-se del seu gendre perquè li ha fet arronsar el clatell obrint la navalla a la taverna. [...] "Ho he trobat a propòsit, una botiga de primera!"» (13)

És just en el primer capítol, després de la baralla a la taverna, que Leandre decideix marxar i així ho comunica a la jove parella. La decisió ha estat presa i tant Maurici com Palmira han d'acatar, i així ho fan, la voluntat del pare. L'actitud de

Palmira és ben diferent de la de Maurici, però: ella no veu raó per oposar-s'hi i en canvi intueix l'oportunitat que significa marxar del poble que és l'espai de les baralles familiars i la vergonya pública: «La Palmira no rumia si l'ordre li fa peça, [...] el seu fill naixerà a la capital, potser tindrà les coses més còmodes.» (13)

Maurici, en canvi «[...] se sent confós i el seu neguit augmenta» (12), donant mostres, des d'un inici, no només de la seva manca de voluntat a fer aquest viatge, sinó de la submissió a l'autoritat paterna i de la seva feblesa de caràcter, que serà tan definitiva en la manera que té de viure l'exili.

Queden clares, d'inici, les posicions de tots tres personatges respecte el trasllat a la ciutat: Leandre es planteja el trasllat com una cosa temporal amb l'avantatge que ell decidirà, en qualsevol cas, el temps de permanència a Barcelona. Maurici necessita creure que serà un trasllat temporal mentre Palmira no es planteja el retorn. Trobem aquestes diferents actituds plasmades ja en el segon capítol, quan els personatges tot just s'acaben d'instal·lar a Barcelona: «El Maurici passa d'una esperança molt curta a un espant de mort, veu com una salvació el retorn al poble. [...] La Palmira no ho sap, però per dins sent que la porfídia dóna força i que, havent fet el pas de marxar, no han de tornar a viure a Torrent.» (20)

A la ciutat, els personatges masculins intenten mantenir les formes de vida i les relacions a què estan acostumats segons les tradicions del poble, però fora del lloc i del temps on eren pròpies, el món rural. La voluntat de Leandre és fugir, per tant, no pretén cap canvi. Així és que en arribar a Barcelona, continua amb els seus hàbits de sempre: fa treballar el fill i la jove mentre és ell qui controla els diners i intenta reproduir l'hàbit de jugar a cartes cada dia amb en Josep. Però la ciutat no li proporciona l'escenari idoni per a restablir el rol que al poble tenia assignat. Inexplicablement per a Leandre, ningú s'atura a escoltar les seves històries i mica en mica s'adona que, a Barcelona, no pot mantenir ni l'autoritat ni el respecte submís

dels seus veïns: «Sempre tenen pressa perquè encara han d'anar a treballar, o és tard, perquè tornen a casa i han de dinar, [...]» (21)

Maurici, per la seva part, immediatament se sent desassossegat i estrany en aquell nou món que no comprèn ni desitja, com si fos la conseqüència lògica d'una decisió que han pres per ell: «Des que han obert, el Maurici sent un esvaïment com si es trobés a un pas de la fondalada, [...] Ell es troba sol en l'angúnia i no entén la tranquil·litat de la dona i molt menys la parsimònia del pare [...] el Maurici sent que s'enyora.» (19–20) Res del que la ciutat li proporciona és suficient per a Maurici: troba el pis petit en comparació amb la casa de Torrent, enyora la llum del dia, no se sent còmode ni segur despatxant a la botiga, li sembla que no coneixerà mai ningú. De seguida s'adona que ni tan sols a Barcelona podrà imposar-se a l'autoritat paterna i que no té ni la més remota possibilitat d'exercir d'hereu. A més, des del començament l'actitud de Palmira el sorprèn i desassossega, perquè «[...] es troba sol en l'angúnia i no entén la tranquil·litat de la dona [...]». (20) Des d'un bon començament, observa perplex com Palmira es va fent a les estretors del pis i a les noves convencions socials imposades per la ciutat, exhibint un instint i una fortalesa que no sap a què atribuir.

Per la llei del contrast, la construcció psicològica de Palmira respon, en canvi, a l'habilitat que té per emmotllar-se immediatament a la nova situació. El record del poble no li provoca enyorança ni penediment. Acostumada a entomar les decisions que els altres prenen per ella, troba que aquest canvi pot ser una oportunitat i «[b]en aviat va trobar-se reconeixent aquell pis com casa seva.» (27) Ella es fa càrrec de netejar i posar a punt el pis, a banda d'ocupar-se de la botiga i continuar amb totes les tasques d'atenció i cura de la família reservades a les dones. Aquesta condició de gènere provoca que els efectes de l'exili siguin molt diferents per a Palmira.

Els personatges han d'assumir un nou paisatge, un nou sistema de valors i un nou model social, el que provoca també una transformació interior. Com la mateixa

Maria Barbal indica (2004: 226), la pèrdua de referents transforma la persona. Si aquest canvi de paradigma relacional provoca el desarrelament dels personatges o, pel contrari, la seva integració en un nou codi social, és el que veurem tot seguit.

2.2– INFLUÈNCIA DE LA MIGRACIÓ EN ELS PERSONATGES: DEL DESARRELAMENT AL SOMNI

A banda dels diferents efectes que la migració provoca en cadascun dels membres de la família Raurill, podem afirmar que la conseqüència més immediata i definitiva de l'assentament a la ciutat és el trencament de l'ordre patriarcal tan arrelat a l'àmbit rural. Les relacions entre uns i altres queden definitivament alterades en haver d'adaptar-se al nou ordre imposat per les normes urbanes i en descobrir una nova manera de relacionar-se i de viure. L'estructura familiar basada en el domini de Leandre es trenca en favor d'una nova organització basada en el treball de cadascú i també en les voluntats individuals, principalment la de Palmira. Aquest és el gran canvi substancial que provoca la migració en els personatges, que han d'assumir un nou sistema de valors i un nou model social que els provoca també una transformació interior. Són nombrosos els exemples que ho il·lustren. Objectes i situacions molt quotidians serveixen l'autora per fer un relat del desencaix que aclapara els personatges quan arriben a Barcelona i els converteix en símbols del canvi o d'allò perdut, d'aquell altre món que han deixat enrere: «[...] ai les sabates!, ¿com podrà acostumar-se a dur sabates [Leandre]» (22) O bé: «No comprendria pas que fa nosa a algun transeünt, ui si n'és, de gran el carrer perquè hi pugui passar tothom!»(23) I el temps, tan diferent del temps del camp, que només se sap fer passar amb les cartes a la mà, un costum importat també del Pallars: «[...] , aquella ardada de temps que no sap com empentejar, [...]» (24) Leandre no acaba de trobar el seu lloc a la ciutat. L'anonimat també el perjudica, tot i que de manera ben diferent al fill, com veurem més endavant: Leandre, a Barcelona, és només un dels milers d'habitants d'un barri

entre altres barris, només l'amo d'una petita botiga. Aquesta posició no li permet comportar-se com el fatxenda que era al poble ni pot exercir la seva autoritat fora del reduït nucli familiar. Menysté el fill i tem la jove, a qui veu amb massa caràcter i fortalesa. La seva relació amb les dones també canvia a la ciutat, tant amb Palmira com amb Neus. Justament serà un canvi en aquestes relacions que determinarà el patriarca a tornar al poble: en rebem notícies quan la família Raurill tot just s'ha instal·lat a Barcelona. La proximitat de Palmira li fa oblidar el «pa tou i petit» de la ciutat. Té en bona consideració la jove, a qui veu «treballadora i amb empenta» i fins i tot sent respecte per ella. Però és arran d'aquesta reflexió que tenim coneixement de la veritable opinió que té Leandre de les dones, més enllà d'aquest reconeixement íntim i secret a Palmira: «Havia trampejat els anys d'empenta com havia pogut, quan havia de satisfer l'instint, arramassava amb la femella que li servís.» (73) Probablement el tret més definitori del caràcter de Leandre el coneixem en saber que ha comès incest amb la seva filla adolescent, Sabina: «[q]uan la seva gran era una fadrineta va decidir que els xafarots callessin i ofegar tota l'ardor entre els llençols de casa.» (74). Aquest és el gran secret de la família Raurill, tot i que no l'únic i és, de fet, aquest incest el que provoca el conflicte posterior amb el gendre i la fugida a la ciutat. Leandre és un home dominador i misogin per a qui les dones són éssers subministradors de plaer, de fills i de benestar. Que Palmira es revolti davant la seva decisió de tornar al poble és poc digerible per a ell. Però és Neus qui, en riure's obertament de la proposta sexual de Leandre, li dóna l'empenta definitiva per abandonar el somni de trobar fortuna i refugi a la ciutat. En definitiva, Leandre torna al poble per recuperar la seva identitat.

És, però, Maurici qui d'una manera més manifesta i rotunda inicia la seva vida a la ciutat sense possibilitat de sortir-se'n. Se sent orfe i desarmat i això el fa ser prudent i desconfiat; el tràfec del carrer l'atabala i el fa sentir insegur i «[c]ridat encara d'un vell instint, alça els ulls per saber l'hora i es troba que el cel es veu

lluny.» (30) Maurici apareix des del començament com un home pusil·lànim, dominat pel seu pare, desproveït de qualsevol indicatiu d'autoritat que li podria atorgar la seva condició d'hereu. La ciutat l'ofega i l'anonimat el deixa sense uns referents que necessita per viure i per a definir-se com a individu. Maurici és el paradigma de personatge desarrelat i totes les accions que du a terme al llarg de la novel·la ho constaten. És ell qui pateix de manera més clara la pèrdua de la pròpia identitat en no trobar el seu encaix a la ciutat: «Si no fos per aquella basca que, alguns instants, se li cargola a la panxa [...]. Perquè, a Barcelona, qui és ell? [...] Al que no pot fer-se és a no ser ningú, [...]» (31) La perplexitat davant l'actitud de Palmira el fa sentir insegur fins que, de mica en mica, es tanca en un món solitari compost només per les peces de fusta que talla a la taula del menjador, com a símbol d'allò que enyorava, d'allò que l'uneix a la terra, l'únic refugi on se sent segur. Aquesta activitat infantilitza Maurici que, com a contrapartida a la valentia de Palmira, apareix com un naufrag incapaç de conduir la seva pròpia vida, incapaç d'enfrontar-se al món. El distanciament amb la dona és cada vegada més insalvable i Maurici s'empeteix davant l'empenta de Palmira: mentre ella treballa i es cuida de la casa, la granja i el seu embaràs, Maurici té por, «[...] es veu voltat d'aigua, tremola i comença a preguntar-se per què no se'n tornen al poble, [...]» (33) Després del seu viatge a Torrent per cobrar els arrendaments, tot just uns dies abans del naixement de la seva filla, la Nuri, Maurici pateix un cicle d'insomni que el durà en descens cap a un món ple d'ombres i neguits, com si es tractés d'un món de terrors infantils. Justament el naixement de la filla li dóna arguments per justificar la necessitat de tornar al poble: «A Barcelona, la nena creixeria sense conèixer la casa i la terra, [...]. Si es quedaven, aquella filla de tots dos ja seria de la ciutat.» (92) Però la voluntat de Palmira és impertorbable i argumenta justament la necessitat d'oferir a la Nuri les oportunitats que pot trobar a ciutat. En realitat, Palmira vol protegir la seva filla del món abandonat del Pallars, un món insegur i desprietat amb les dones, d'obediència i submissió.

Quan Leandre decideix unilateralment que ja en té prou de viure a ciutat i ordena que tota la família torni al poble, Maurici és definitivament anorreat per l'oposició i determinació de Palmira de quedar-se a Barcelona, gosant manifestar la seva voluntat sense acatar, per primer cop, l'autoritat del sogre: «No entenia d'on sortia l'empenta de la seva dona, ni entenia que es volgués quedar a la ciutat.» (114) A partir d'aquí, l'existència de Maurici és una vida de desconcert i aïllament. El trencament de l'estructura familiar, el retorn del pare al poble, la sublevació de la dona, la impossibilitat de la reconciliació amb la pròpia vida, fan de Maurici un personatge gairebé tràgic, que fins i tot se sent desarrelat en tornar a Torrent. La seva alienació sembla ser el càstig pel pecat del seu naixement incestuós. A tall de màrtir, el retorn definitiu al poble no pot ser sinó per morir-hi, exorcitzant així el pecat original, en mans de la seva pròpia mare-germana.

Palmira, en canvi, aprofita l'anonimat de la ciutat com una oportunitat de llibertat. Ella, com a dona, pot enfrontar-se al seu propi aïllament perquè pot fer-se seu aquest espai nou, adaptar-lo i adaptar-s'hi. Per a Palmira Barcelona és l'inici de tot, de la possibilitat de deixar enrere una manera de viure d'una brutalitat que ella no vol per a si mateixa ni per a la seva filla. L'arribada a la ciutat li proporciona l'oportunitat de pensar en una nova vida. El reconeixement d'aquesta possibilitat és gradual i no respon en cap moment, fins al final, a una voluntat explícita de Palmira. Però és ella qui s'ha d'encarar al naufragi del seu marit, al despotisme del seu sogre, a unes tensions familiars que no li pertanyen i a un aïllament absolut que la sumeix en la invisibilitat. Palmira no és conscient de la fortalesa de la seva voluntat i determinació, però el canvi de paisatge i l'allunyament de l'àmbit rural li ofereixen un nou marc per a una nova vida que ella tampoc no té massa intenció de canviar, sinó que pretén, per primer cop, exclusivament seva. Aquest serà el relat de la veu de l'altra, la qui adopta, com a estratègia, el silenci.

3. LA VEU DE L'ALTRA

3.1 – RETRAT DELS PERSONATGES FEMENINS: EL SILENCI I EL SECRET

Els personatges femenins prenen una rellevància especial a la novel·la. Tot i que d'inici afirmariem que els protagonistes de *Càmfora* són Leandre, Maurici i Palmira, aquesta acaba tenint més pes en el desenvolupament de l'acció. El tret més determinant de Palmira és la seva profunditat psicològica, l'evolució evident que experimenta al llarg de la novel·la i la seva connotació de referent en la definició dels altres personatges. Cal tenir en compte, però, la resta de personatges secundaris que serveixen com a contrapunt dels protagonistes, entre els que sobresurten, en nombre i gruix psicològic, tot un seguit de dones: Sabina, Neus, la senyora Rosa, Roseta, Salometa, madama Farnaca i Madrona. Hem vist, més amunt, que aquest estudi sobre els personatges femenins és un dels objectius de l'autora.

D'entrada, l'anàlisi dels personatges femenins, i també les seves relacions — a *Càmfora*, les relacions es donen, sobretot, entre les dones —, ens porta a considerar els dos móns contraposats que es descriuen a l'obra. D'una banda, l'àmbit rural és el que permet estructurar un món atàvic, altament androcèntric on hi impera la subordinació de les dones als mandats i l'autoritat masculina i on, fins i tot, la dona és objectualitzada. D'altra banda, l'àmbit urbà delimita un món on és possible l'emancipació social i personal, on les persones es regeixen per les normes de la urbanitat (que porten implícits l'anonimat i la individualització), la possibilitat de la independència econòmica i, per tant, també l'exercici del dret a decidir. És aquí que apareixen espais de llibertat per a les dones.

Allò que defineix més l'espai rural a *Càmfora* i, per tant, en destaca d'una manera més profunda les diferències amb la ciutat, és aquesta relació de subordinació entre els homes i les dones. Una relació que, tant en l'àmbit familiar

com en el comunitari, atorga a la dona una posició de sotmetiment i acatament de l'autoritat masculina, d'una banda i, de l'altra, la impossibilita per prendre les seves pròpies decisions. Aquesta interpretació es desprèn de les accions dels personatges quan són a Torrent i també de l'alteració que, en aquestes relacions, suposa l'emigració a Barcelona. *Càmfora* ens dibuixa una societat rural on les dones són les qui s'ocupen de les tasques de la llar i de la cura de la família i del bestiar, però els qui tenen l'autoritat són els homes, els únics que, cada dia, passen una estona a la taverna «[...] mentre les dones o els més joves munyen les vaques al corral de cada casa. En tornant del cafè esperen trobar la taula parada i el sopar a punt.» (9), o els qui són servits en primer lloc a taula. Són nombrosos els exemples de la novel·la que ens situen en un ambient tancat, inflexible i desconfiat per on desfilen tota una galeria de personatges, els femenins, que viuen la vida sense poder ni autonomia.

El que defineix aquests personatges i els agermana és, però, el silenci, la constatació més ferma de la seva invisibilitat. El silenci és present en la vida de totes elles, un silenci imposat per les normes socials que només Palmira converteix, un cop a la ciutat, en estratègia. Però no quan encara és al poble i, com les altres, no considera en cap moment que pugui manifestar ni, encara molt menys, imposar el seu criteri. D'aquí que en comunicar Leandre la seva decisió d'emigrar a Barcelona, Palmira «[n]omés s'escolta l'instint que li recorda que sempre han fet el que ell ha dit, [...]». (12) És aquest mateix instint que li impedeix parlar quan, després d'hores de treballar tant a casa, com a la merceria o a la granja, «[...] es queixava en veu alta quan no hi havia ningú a la vora.» (26) També calla quan Maurici li planteja la tornada al poble, i és a partir d'aquí que Palmira comença a fer servir el silenci com a instrument per a la seva emancipació, perquè està convençuda que les paraules la portaran a l'enfrontament amb el marit i el sogre, i, per tant, decideix mantenir el mutisme que li ha de permetre anar fent la seva amb precaució: «[...] la manera millor de sortir-se'n era callar, fer veure que no s'havia dit res[...]». (65)

Probablement un dels exemples més clars i colpidors del silenci a què estan sotmeses les dones, però, ens el dona Roseta, la veïna del poble que, ja gran, recorda la seva joventut. La febre la manté al llit durant uns dies i és a través del record que assistim al relat de la violació que va patir per part de Leandre. El fet més terrible és la reacció de la mare de Roseta que, en ser assabentada de l'agressió, li treu importància i aconsella la filla de callar i oblidar per no disgustar el marit. Un sol gest en resumeix la violència tàcita: «Al cap dels anys, a la Roseta, encara li semblava veure la seva mare posant-se l'índex de la mà dreta davant dels llavis.» (179)

També Sabina es veu abocada al silenci per amagar l'incest de què és objecte als disset anys. I també és la seva mare qui, en saber que està embarassada, l'obliga a acatar el destí i a callar, «[...] perquè el destorb no traspassés la porta de casa. La vergonya n'havia de quedar a dins.» (213) Cal notar, per tant, la importància de la figura materna com a transmissora del costum, les normes heretades i la perpetuació del sotmetiment femení. La figura materna, però, és absent a *Càmfora* com a personatge. És només a través del record que aquestes mares són presents a la novel·la. Ho és la mare de Roseta i també Madrona, la mare de Sabina i mare-àvia de Maurici, tot i que la significació que té per a l'un i l'altra és completament diferent en analitzar el sentit metafòric de les boletes de càmfora. Madrona encarna el prototipus d'esposa sotmesa no només a l'autoritat sinó també a la violència del marit, Leandre. A la novel·la, la trobem definida a través del record que en té Leandre: «La Madrona era tan diferent, tan mansa! [...] i la dona s'havia fet a les seves vores, només vivia pel que deien els seus llavis, i tants anys que era vidu. (23) Se n'havia fet un fart de palpar ossos i de veure com la Madrona passava el rosari i torcia el coll davant de les seves exigències.» (73) D'altra banda, Madrona és l'ideal femení per a Maurici, que compara constantment les actituds reprovables de Palmira amb les de la seva mare: «Aquella dona ja no el protegia, ja no s'assemblava a la mare.» (141). Palmira, en canvi, el traspalsca amb la seva determinació i empenta, tan diferent de l'actitud de la

mare absent: «Se sentia sol davant de la seva dona, de l'entusiasme d'ella per sortir-se'n.» (140) Allò que més trastorna Maurici, però, és que «[Palmira] pensava pel seu compte.» (140)

Ara bé, segurament el personatge que es manté més mut i invisible (i no només a la novel·la, sinó també en la seva vida), és Salometa, la serventa de madama Farnaca, la prostituta que acaba tenint una relació més o menys estable amb Leandre, al qual acaba estafant. Salomé és una dona contrafeta, martiritzada per complexos diversos, que només ha estat bona per servir i vetllar pels interessos de la mestressa. Aquesta situació vital l'ha convertida, des de la infantesa, en una persona rancuniosa, feréstega i solitària. Gran part del que sabem de Salomé ens és relatat a través dels seus pensaments, perquè no parla amb ningú. Ningú sap, per tant, quins són els seus anhels, les seves pors o les seves intencions. De fet, el silenci és el que li permet tenir controlat tot el seu entorn: «Havia après, tot callant, a enxampar el significat de les mirades entre els altres. Molt abans que es manifestés amb fets, la rivalitat, l'odi, la compassió, els seus ulls foscos ho sabien.» (156) És una dona acostumada a mirar per ella perquè sap que només compta amb ella mateixa per tirar endavant. I això significa, en el cas de Salomé, sobreviure. D'aquí que l'aparició de Leandre a la seva vida, a través de la relació que manté amb madama Farnaca, faci trontollar el món que ha bastit i en el que se sent segura. Només traspasa aquest món tancat en ella mateixa per anar a veure Sabina i fer-li saber que també ella té comptes pendents amb Leandre.

El silenci de les dones és també l'arma que utilitzen per a mantenir els secrets que tenallen, d'una manera o altra, la vida de totes elles. El silenci manté a recer el secret de Roseta i la violació de Leandre; l'incest i la maternitat de Sabina; la història d'amor de Palmira i Josep; la determinació de quedar-se a la ciutat de Palmira i les cartes d'amor que Josep li escriu amb la connivència de la senyora Roser. Els homes, per tant, són partícips en l'estratègia del secret que fa avançar l'acció de l'obra,

perquè Josep estima Palmira, li escriu cartes i ajuda la seva família econòmicament en secret. Fins i tot Leandre guarda gelosament la bona opinió que té de Palmira, malgrat ser una dona. Però el gran secret de Leandre, aquell que realment l'amoïna, és la proposició sexual que ha fet a Neus, la dona de Josep, portat per les insinuacions que pretén que ella li fa quan manté relacions amb el seu marit, mentre Leandre s'espera al menjador. És significatiu que el secret pel que Leandre pateix no és cap de les violacions que ha dut a terme, ni la violència que ha exercit sobre les dones de la seva vida, sinó aquell que pot alterar i embrutar la seva imatge d'autoritat i de prestigi social. El que realment fa por a Leandre és que se sàpiga que, després d'incitar-lo, Neus l'ha rebutjat.

També Maurici amaga secrets que determinen la seva personalitat. D'una banda, el secret compartit amb qui ell creu la seva germana, Sabina, que quan era petit el vestia de nena d'amagat, escenificant un escabrós joc de nines que arrela Sabina a la infantesa i joventut perdudes després d'haver tingut un fill fruit de l'incest. I el seu gran secret, que amaga amb precaució, que és la seva dèria per tallar figuretes de fusta en les seves llargues nits d'insomni a la ciutat. Maurici es dedica a aquesta activitat amb fruïció, com si l'ocupació manual l'acostés al món perdut que anhela. Una activitat que, a més de tornar-lo a posar en relació amb la terra, el retorna a la infantesa fins al punt de fer-lo caure plorant al seu llit de nen, abraçat a la manteleta de la mare, moments abans de trobar la mort.

Maurici, Sabina, Roseta, Frederic (el marit de Sabina) i Salometa, a més, amaguen en el més profund del seu instint conscient el secret de voler matar Leandre, amb qui tots tenen comptes pendents. La paradoxa és, però, que Leandre acaba sense pagar pels seus «pecats» i que Sabina, que finalment és qui provoca l'incendi que acabarà amb la vida de Maurici, ha de veure no només com el pare surt indemne, sinó com ella mateixa ha mort el seu fill.

La càmfora del títol simbolitza el silenci que ha conservat el pitjor dels secrets de la família, l'incest que acaba determinant la vida i el caràcter de Sabina. Les boletes de càmfora són símbol d'allò que cal conservar del deteriorament del temps i de l'exposició pública, allò que cal mantenir guardat, amagat, intacte: la roba, els records antics, o bé els secrets familiars. Malgrat ser l'única protagonista del títol de la novel·la, no és fins al capítol titulat «Càmfora» que apareix aquest element, passades les dues-centes pàgines. El lector pot aleshores visitar l'espai més recòndit de la intimitat de Sabina i també l'espai més privat de la casa familiar, aquells dos espais, figurat i real, on s'amaguen els secrets inefables, els silencis de la família, els odís i rancúnies. En aquest capítol trobem Sabina fent canvi d'armari, preparant-se pel fred de la tardor. La roba és neta i ha romàs intacta, tot i que Sabina no fa servir la càmfora «[...] que associava als vòmits del seu primer embaràs [...]». (212) Aquest fil de pensament l'aboca al record de la mare, envers la qual té sentiments contradictoris: d'una banda, se'n compadeix; de l'altra, la culpabilitza per no haver-li donat suport en el seu embaràs. La càmfora, per a Sabina, és l'olor de la traïció, de l'incest, de la seva infantesa malbaratada, d'un passat que l'ha marcada per la resta de la seva vida.

Mentrestant, Maurici, que ha tornat a Torrent amb l'excusa d'aconseguir fusta i la destrals del pare per fer les seves figures, arriba a la casa paterna. Un cop dins, sent la necessitat de buscar la manteleta de la seva mare, un vincle que l'uneixi al passat. Troba la manteleta a la calaixera, «[...] ben embolicada amb paper fi i conservada per boles de càmfora.» (217) Maurici s'hi abraça i l'olor intensa i freda de la càmfora el reconforta. Ell no és la víctima de l'incest, sinó el fruit del mateix, i mai sabrà el gran secret que Sabina amaga. Maurici busca la infantesa perduda, el recer matern de Madrona però també de Sabina, la mare-germana, l'única dona amb qui s'ha sentit segur i estimat.

La càmfora, per tant, té una significació especial per a aquests dos personatges, ja que és el vincle que els uneix, una a despit dels retrets i l'altre d'una manera completament infantil, a Madrona, la mare-àvia morta. Però malgrat aquest punt de connexió, la càmfora té una significació ben diferent per a Maurici i Sabina: si per a ell és l'olor que el lliga a la infantesa enyorada, per a ella és abús i odi. La càmfora és un element ambivalent que desvetlla uns sentiments i unes emocions contraposades en cadascun d'ells, la mare i el fill. En un doble vessant interpretatiu, el sentiment de rebuig que Sabina té per la càmfora i la inclinació que hi té Maurici, el sofriment per la joventut malbaratada i perduda o bé l'instint de conservació de l'escalf familiar, ambdós sentiments que hem identificat en cadascun dels personatges, són el correlat objectiu de les boletes de càmfora que preserven els odis i els secrets més inefables.

3.2 – EL VIATGE DE PALMIRA

Hem vist com les dones de la novel·la comparteixen un espai de secrets i silencis a través dels quals són invisibilitzades, però també com algunes avancen gràcies a aquest silenci, que és ancestral i imposat; només amb la pròpia evolució, emprenent el camí d'un procés personal interior, aconsegueix ser estratègic. És així que Palmira evoluciona en el viatge d'un a l'altre món a través d'un procés migratori que és, també, un procés de creixement personal.

Palmira passa, en poc temps, de ser només la dona d'un hereu destronat, sense veu ni mecanismes per a la reflexió interna, a ser la dona que decideix sobre la seva vida enfrontant-se als canons més ancestrals d'obediència i sotmetiment. Barcelona ajuda Palmira a deixar enrere un món que ja no sent propi, una manera de viure i de callar, mentre s'enfronta a l'autoritat masculina i aprèn a prendre les seves pròpies decisions a través de l'allunyament de la família i del context social del seu

passat. El viatge a Barcelona, la pèrdua de la referència del món rural i familiar conegut, facilita un procés de creixement a Palmira qui, després d'un període de desconcert i marginació, accedeix a un nou ordre social i aconsegueix crear un espai propi que li ha de permetre l'emancipació emocional i econòmica del sogre i el marit. La seva determinació la condueix a l'autonomia personal i a la realització del somni d'un futur diferent per a la seva filla.

Tot aquest viatge comença amb la seva decisió de no tornar a viure a Torrent mai més, malgrat l'opinió del marit. També amb la primera acció que du a terme per al seu propi benestar: anar a la perruqueria. Aquesta visita mostra a Palmira un món que ella desconeix, un espai propi on les dones tenen cura del seu aspecte i del propi cos i que ella identificarà per sempre més amb «[u]na olor que significava un altre ambient, una altra mena de vida, que era l'altra cara del bitllet assuat.» (59) El propòsit de tornar-hi cada dos o tres mesos és estroncat en arribar a casa on Maurici, com a càstig per aquest gest d'independència, ha matat la conilla que Palmira volia protegir. Les vacances que passa a Sitges amb la Nuri o els diumenges amb la seva filla a la plaça Catalunya són també exemples d'aquesta nova vida que Palmira ha emprès. Malgrat els obstacles, el camí és definitiu. A Barcelona coneix la relació amb les altres dones, sobretot amb la senyora Roser, mestressa de la merceria, i Dora, la veïna andalusa que és «[...] l'única que [la] veuria plorar [...] » (116) Aquesta xarxa, encara que incipient i tímida, dóna seguretat a Palmira. Així és que comença a treballar a la merceria, brodant i cosint, fet que provoca un canvi molt substancial, ja que veu possible la seva emancipació a través de la independència econòmica. Assistim a l'enrunament de la relació de subordinació de les dones dins de les famílies, perquè Palmira agafa les regnes de l'economia familiar, treballa i s'emancipa. Així doncs, entén que el reconeixement social està basat en el treball i no en l'herència o la consanguinitat, com al poble i, per tant, sap que té una oportunitat. Aquesta transformació té uns efectes immediats: en assistir al dinar de la Festa Major

de Torrent, Palmira observa Sabina «[...] amb la llum que la ciutat li havia deixat als ulls [...] i va veure-la estranya darrera el davantal etern [...]. Però no tothom duia una llum novella als ulls de sempre.» (50) La distància en el model de dona entre les dues cunyades es fa patent en aquesta escena i confereix a Palmira el poder de veure en l'altra el que ella hauria pogut ser i ha rebutjat.

Aquestes consideracions ens porten a pensar en la vinculació de la història de Palmira amb el *Bildungsroman*, la novel·la d'iniciació o creixement, que és el relat de la història d'un personatge que transita cap a l'edat adulta tot construint la seva consciència i identitat. Hi ha crítics que opinen que aquest concepte no pot aplicar-se a les novel·les escrites per dones i sobre dones ja que s'allunyen de l'ideal protagonitzat per un adolescent en vies de creixement interior. Cal, però, filar més prim i acostar-nos al concepte de *Bildungsroman* femení, un gènere que ha suscitat diverses controvèrsies i debats i que es defineix en relació al terme genèric. Olga Bezhanova (2009), però, dóna per bona i adequada la definició de Lutes (2000) segons la qual el *Bildungsroman* es compon principalment del conflicte i el resultant compromís entre la llibertat de l'individu i les restriccions comunitàries, definició que encaixa amb el conflicte plantejat a *Càmfora* entre la llibertat de Palmira i les restriccions que la societat li imposa com a dona. La finalitat d'una novel·la d'iniciació és la integració de l'individu a la societat a través del seu propi creixement personal, i aquesta és una característica de l'evolució de Palmira: el seu procés evolutiu comença en admetre que no vol tornar a Torrent, perquè suposaria per a ella tornar a un món que no desitja. Palmira pren decisions que l'allunyen del model social que rebutja, però ho fa en la més absoluta solitud. Així, la seva decisió de no seguir el marit de retorn al poble i el final de renunciar a l'amor de Josep és la decisió d'una persona que des de la seva individualitat decideix canviar de vida.

Podríem afirmar que *Càmfora* desenvolupa en la història de Palmira elements del *Bildungsroman* femení, en reconèixer la seva autorealització, en plantejar

cruament els rols de gènere i l'actitud d'inconformisme davant el matrimoni i les estretors de la societat patriarcal. La pèrdua dels valors familiars, l'absència de la figura materna, el descobriment d'un nou ordre social, la possibilitat de l'emancipació i la conquesta de l'autonomia són trets del gènere que trobem a *Càmfora*. Palmira no pot definir la seva identitat des del seu passat, no pot assimilar-se a ningú i ha de buscar els seus propis models de dona com a referents. Aquests models són els que trobarà a Barcelona i que han quedat definits més amunt. Ella, alhora, pretén ser el referent de la seva filla, trencant així la perpetuació dels estereotips de gènere.

4. LES VEUS NARRATIVES

Maria Barbal aconsegueix dotar els personatges d'una gran profunditat psicològica en distanciar-se el narrador de l'acció a través de l'estil indirecte lliure i de l'ús de la tercera persona narrativa. El punt de vista extern del narrador i el dels personatges s'enllacen en una transició difícil de detectar pel lector:

[...] maleint sempre el pa petit, el pa tou, el pa amb una cera per crosta, [...] I finalment esmorza. Quina desgràcia de pa! (23)

[...] aquell carallotàs del seu fill, dies fa que calla igual que els morts, no dóna conversa, enraona només per força. ¿Què li barrina a dins del cap? [...] (63)

[...] quan el capellà començava a dir, s'havia posat a somicar i no pararia durant tota la cerimònia. Allí, al costat seu. Com gosava! [...] (235)

Els canvis sobtats de registre alteren la coherència de les frases pròpies del narrador omniscient: «¿Aquell era fill seu? Sembla estrany, però li recorda la Madrona. Desgraciat!» (62) El capítol titulat «Cendres» ens proporciona un munt d'exemples, perquè la narració de l'Antònia, una veïna del poble a través de qui assistim al funeral de Maurici, està construïda amb un relat explicat directament des de la vivència

d'aquest personatge: «Aleshores l'Antònia, que altra cosa no, però bon cor sí que en tenia, no és per dir-ho, l'havia estirat i l'havia entatxonat al seu costat, [...] i la Roseta, mira, [...] parapetada al davant com una reina. I la vida és així.» (234–235)

Però probablement, una de les virtuts de *Càmfora* és la complexitat de la seva estructura, que alterna capítols en què els personatges cedeixen el seu punt de vista individual, de manera que el lector arriba a conèixer un fet dependent de la vivència de cadascun d'ells. En realitat, és aquesta percepció individual dels esdeveniments que fa avançar la història, no pas la successió dels fets mateixos o el pas del temps. El lector s'endinsa en la història a través de la consciència dels personatges. És el que Ramon Pla (1992) ha anomenat un «Retaule de solituds» perquè les escenes se sobreposen, ens situen en el present o bé fan un salt cap al passat; els capítols s'alternen gairebé definits pel personatge que n'és actor principal, de manera que anem construint una espècie de collage que eclosiona en el clímax narratiu del final amb l'incendi de la casa familiar i la mort de Maurici.

A partir del capítol titulat «De la seva sang», es comença a preparar el final fatal de Maurici i de la novel·la. En un procés d'hàbil construcció de clímax narratiu, els personatges que volen passar comptes amb Leandre es van incorporant a una mena de conxorxa tàcita i no compartida per acabar amb ell. Comença Frederic, el marit de la Sabina, després que aquesta es posi malalta arran de les desavinences amb el seu pare, i a partir d'aquí, el text es converteix en una partitura polifònica on s'intercalen les veus dels diferents personatges, gairebé sense concessions i sense avisos: «[...] S'encamina cap a la plaça i arriba d'esma davant de casa el seu sogre. (193) [...] S'asseu a les escales, esperarà el sogre. [...] es palpa la navalla a la butxaca i s'alça. [...]» (194)

S'hi afegeix Bataner, el soci nocturn amb qui Leandre ha plomat mitja comarca jugant a cartes i a qui ha traït explicant a tort i a dret les seves trames: «S'esfumaria uns dies cap a Andorra amb la francesa, però, si podia, faria una visita a aquell

carnús. I no seria de compliments.» (196) I també Salomé, la serventa de la madama que ha desconfiat sempre de Leandre i les seves intencions amb la Farnaca, quan creu que aquesta ha marxat amb Leandre «[e]s deixa caure al balancí. Quan arribi Bataner determinaran tots dos de fer la cacera, [...]» (197)

Fins i tot Maurici apareix sospitosament a l'escena de la casa just abans que aquesta sigui víctima del foc: «No li calia fer soroll. L'agafaria [la destrall], se la posaria a la bossa i tornaria a sortir. [...] Podia passar tot.» (209)

És Xanó el de la llet qui, en un sol capítol, descriu a través de la seva veu el procés judicial i les sospites que planen sobre el cas de l'incendi de casa Raurill on un home, no sabem qui, ha mort calcinat. El primer sospitós és Frederic, el gendre de Leandre Raurill, i tothom interpreta, perquè ha desaparegut, que és el patriarca qui ha mort en l'incendi. La gent del poble apareix a tall de cor informant el lector dels avenços de la investigació del crim: «Sense anar més lluny, la seva dona [de Xanó], que no es movia de Torrent, no parava d'informar Xanó i semblava saber-ne més que la guàrdia civil.» (223)

Roseta de casa Lau es confessa culpable de l'incendi per salvar Frederic, que ha estat detingut i imputat en el cas. És ella qui fa capgirar les teories que corren pel poble i per la ment del lector: «Leandre no s'havia mort, però un home sí, un altre home s'havia abrusat a l'incendi de cal Raurill. I va tornar a plorar.» (230) No és fins aquest moment que el lector té la seguretat que, qui ha mort, és Maurici. És al seu enterrament que Sabina admet que Maurici és el seu fill incestuós. I Roseta anuncia als quatre vents que Leandre l'havia violada quan eren joves, tot i que això el lector ja ho sap. De sobte, per tant, es fan palesos els secrets terribles de la família Raurill que ja s'havien anat intuït al llarg de la novel·la.

Les oracions i l'homilia del mossèn que oficia la cerimònia es barregen amb els pensaments dels personatges en un trenat rítmic que ens remet justament a la cantarella eclesiàstica. I enmig d'aquest relat es revela el gran secret a semblança de

tragèdia grega: és Sabina qui fa justícia per tots, qui, decidida a matar el pare, mata el fill no reconegut que exorcitza el seu propi pecat de fill incestuós, un home pusil·lànim i espantat, que no troba el seu encaix al món. Mor Maurici i es converteix en un màrtir que, consagrat a tallar figuretes de fusta, acaba, justament, alimentant la seva pròpia foguera. Un cop desvetllats tots els secrets, l'impacte del crim, la venjança, la desesperació i l'aïllament dels personatges, aquests no perden solidesa i ens dibuixen, si cap, un món més terrible i obscur.

5. *CÀMFORA*, TANCAMENT DEL CICLE DEL PALLARS

5.1 – ADSCRIPCIÓ DE *CÀMFORA* AL CICLE DEL PALLARS

Càmfora forma part del Cicle del Pallars. És pertinent analitzar quines característiques comparteixen les tres novel·les i quins són els aspectes que diferencien la novel·la de *Pedra de tartera* i *Mel i metzines*. El punt de partida pot semblar el mateix: els personatges principals abandonen els seus pobles nats al Pallars per traslladar-se a la gran ciutat, però ni els motius de l'exili, ni l'efecte que aquest té en els personatges, ni l'estil narratiu o el punt de vista són els mateixos. D'una banda, *Pedra de tartera* i *Mel i metzines* són narrades en primera persona pel protagonista de la història en la seva vellesa i comparteixen també l'argument subjacent: l'emigració i els seus efectes, malgrat que la Conxa de *Pedra de tartera* no té cap interès a canviar de món mentre que l'Agustí de *Mel i metzines* vol sortir del poble i conèixer món. Com indica Helena Alonso: «La trajectòria de la Conxa és lineal, amb un punt de partida i un punt final. La de l'Agustí, per contra, és circular, encara que només sigui per descobrir, un cop arribat al lloc d'on va sortir, que el món que ell recorda ja no existeix i, per tant, el passat és només un record, un món irrecuperable.» (Camps 2007: 37) El rerefons d'ambdues novel·les és la Guerra Civil

espanyola i les trajectòries vitals dels protagonistes es veuran modificades per aquest fet i les seves conseqüències, de manera que la guerra té un pes molt important en la construcció del relat i el desenvolupament de la història. A les novel·les hi apareixen referències històriques que tenen efectes en l'acció i això les contextualitza històricament. A *Càmfora*, malgrat que apareguin fets reals que contextualitzen el relat en el temps històric extratextual, com l'assassinat de Kennedy, no hi ha cap fet històric que situï la narració en un temps concret. El marc en què Barbal situa les seves novel·les respon al seu «[...] compromís amb la memòria, sobretot a través dels fets històrics els quals afecten de manera directa i de vegades determinen les accions dels seus personatges.», segons Carme Arenas (2010: 55).

Tot i que les tres novel·les siguin històries d'emigració, no tots els desplaçaments són iguals i, per tant, tampoc els seus efectes sobre els personatges: Conxa no escull cap dels trasllats que ha de fer a la seva vida, ni el del camí a l'Aragó com a presonera de guerra ni la mudança a Barcelona, ja gran, per voluntat del seu fill i la seva nora, una mudança que sumeix Conxa en l'aïllament més absolut. Agustí inicia de jove una sèrie de viatges empès per la necessitat d'abandonar el poble i les seves estretors, i només el camp de presoners a França i el posterior exili a París són provocats per la guerra. Palmira, en canvi, inicia el seu procés migratori obeint la voluntat i ordres del seu sogre. Els Raurill, en realitat, fugen d'un passat ple de secrets i tragèdies, no d'una guerra o del tedi. A *Càmfora* se'ns dibuixa, de bon inici, un món rural desconfiat, fred i condicionat per les supersticions, les mentides i els secrets, on les relacions familiars es basen en odis endogàmics. A diferència de les altres novel·les, és narrada en tercera persona, el que permet l'allunyament del narrador i la introducció d'elements de ficció.

Els personatges femenins són caracteritzats de manera especialment acurada per Maria Barbal i tenen una rellevància especial a *Pedra de tartera* i *Càmfora* on en són les protagonistes, però l'una i l'altra tenen un enfocament ben diferent. Conxa

acaba la seva vida a Barcelona, justament la ciutat Palmira on comença la seva vida d'emancipació en plena joventut. Per tant, la visió que tenen una i l'altra de la ciutat és molt diferent: per a Conxa, Barcelona és el seu punt final, i també el punt final de la novel·la: «Barcelona, per a mi, és una cosa molt bona. És l'últim graó abans del cementiri.» (2011: 108). Per a Palmira, és l'inici d'una nova vida. De la “ciutat casa” a la “ciutat promesa”, segons terminologia de la pròpia autora.

L'èxode dels personatges serveix Barbal per fer el retrat literari d'una societat en crisi, d'un món en vies d'extinció del que ella en vol deixar fidel testimoni. En aquest sentit, conscient que la narració de la immigració no és completa sense l'articulació que se'n fa en una llengua concreta, Barbal explora la càrrega afectiva de la llengua en relació a la identitat dels personatges i el lloc físic amb què es relacionen. D'aquí que a totes tres novel·les, l'ús de dialectalismes se sumi a la reflexió sobre l'ús de la llengua, ja sigui en relació al castellà o a les diferències amb el català que els protagonistes troben a Barcelona².

El Cicle del Pallars es constitueix sobre la base d'un comú denominador: l'espai geogràfic pallarès com a teló de fons, tot i que no únic, i també com a espai simbòlic d'un món que desapareix, un món que s'extingeix perquè s'abandona el seu espai vital i es transformen les seves estructures socials i relacionals. D'aquesta desaparició lenta però inexorable en donen compte les tres novel·les. Cal analitzar aquesta funció dels espais geogràfics com a espais literaris.

² L'estudi de les migracions i els efectes que tenen sobre els personatges i en la seva construcció psicològica contempla també la modificació, alteració o substitució que aquests fan de la llengua pròpia en el seu trasllat de l'àmbit rural a l'urbà, de manera que l'ús de la llengua els caracteritza de la mateixa manera que la forma de vestir-se o els costums que importen del poble.

5.2– ANÀLISI DELS ESPAIS: D'UN MÓN QUE MOR A UN MÓN PER CONSTRUIR

Quin és, per tant, el Pallars que es plasma a través de les vides i experiències dels protagonistes de les novel·les del Cicle? Helena Alonso (Camps 2007: 27–58) ha fet una anàlisi de la descripció del Pallars com a univers narratiu que ens permet identificar les diferències i les similituds en el tractament que fan dels espais rural i urbà. Cal constatar la diferència en el pes d'un o altre espai en les diferents novel·les: si a *Pedra de tartera* la major part de l'acció transcorre al Pallars i Barcelona n'ocupa només el darrer capítol, a *Mel i metzines* el temps entre el Pallars i París està més compensat. A *Càmfora*, però, el primer capítol dibuixa amb una excel·lent descripció el paisatge i el batec de Torrent, però el segon capítol, un cop plantejat el conflicte familiar, transcorre ja a Barcelona. A partir d'aquí, s'alternen un i altre escenaris amb un pes més important, quant a proporció, de l'àmbit urbà. Val a dir que el desenvolupament de la trama en la darrera part de la novel·la al poble té un pes importantíssim quant al relat narratiu, ja que és l'espai on es trava la intriga final.

A *Càmfora* trobem nombroses referències a la vida del poble i els seus habitants, així com a l'entorn natural i les inclemències del temps, amb exemples referits al rigor hivernal que donen compte de la voluntat de presentar un entorn hostil i desangelat. Les dues primeres frases de la novel·la ens situen ja en un lloc inhòspit: «A l'hivern, tocadés les sis es fa de nit. Els carrers del poble, freds i poc il·luminats, no semblen hospitalaris.» (9) En aquest primer capítol l'ambientació ens descriu una societat aïllada, tancada i desconfiada.

També l'oposició amb la ciutat defineix el poble. Aquesta oposició apareix a *Pedra de tartera* just en el darrer capítol, quan la Conxa ja està instal·lada en una porteria de l'Eixample barceloní i descriu el que significa per a ella Barcelona des d'aquest reducte on espera la mort. Per a Conxa, Barcelona és el negatiu de la fotografia del poble: «[...] és una casa on les finestres no donen al carrer», «[...] és tot

a una hora», «[...] és el cel lluny», «[...] és no conèixer ningú»... (107) A *Càmfora*, però, la gran ciutat no és només un teló de fons, és gairebé un personatge, «una presència viva», en paraules d'Isidor Cònsul (2002: 54–55).

Càmfora suposa un pas més, però molt important, en el procés evolutiu de l'autora des de la publicació de *Pedra de tartera*. El món creat amb el Pallars d'escenari de fons en totes les novel·les del Cicle es veu lleugerament modificat per l'acostament o l'allunyament amb la realitat, amb el fet real, molt present a *Pedra de tartera* i *La mort de Teresa*, menys a *Mel i metzines* – on l'autora ja hi aboca més elements de ficció –, i molt menys a *Càmfora*, on el pla ficcional té molt més pes que el real. És per aquesta raó que Carme Arenas considera la novel·la «la fi d'un cicle però l'inici d'una altra etapa» (2007: 69). Amb *Càmfora*, Barbal acaba la descripció d'aquest món rural que desapareix i apunta altres temes que reprendrà en obres posteriors.

5.3– RECEPCIÓ DE *CÀMFORA*: ESTAT DE LA QÜESTIÓ

El debat sobre l'existència o no d'una «narrativa rural» va ocupar bona part de l'atenció de la crítica durant els anys vuitantes i norantes. Els defensors de l'existència d'una novel·la rural i una novel·la urbana consideren que l'ambientació de les obres en determina el contingut i la forma i, per tant, el gènere. Aleshores, aquests epígrafs van començar a definir dos gèneres ben diferenciats, amb unes característiques, temes i estils ben diversos. Si Quim Monzó ha estat l'*escriptor urbà* per excel·lència, Jesús Moncada i Maria Barbal han estat la punta de llança de la *literatura rural*, fins i tot en contra de la seva pròpia opinió. Com afirma Isidor Cònsul (citada per Martínez-Gil 1991: 63), aquest tipus de narrativa *rural* representa «l'elegia per un món perdut que deixa de banda el cos social més viu del país, és a dir, Barcelona».

Han estat diverses les veus que s'han alçat a favor o en contra de considerar l'obra de Barbal com a *narrativa rural* i, fins i tot, qui ha posat en dubte l'oportunitat de l'existència d'aquest etiquetatge. Hi trobem referències en els articles publicats a la premsa escrita a l'entorn de l'aparició de *Càmfora*. S'hi han pronunciat, per exemple, Anna M. Gil (1992): «Para finalizar, un consejo: desconfíen de todos aquellos que pretendan [...] etiquetar su última novela [de Maria Barbal] de rural. Seguramente no saben leer.» La pròpia autora confessa en una entrevista d'Assumpció Maresma (1992): «Aquest dilema entre rural i urbà és una falsa qüestió.» Mentre, en sentit contrari, Carme Giró (1992) assegura que *Càmfora* és «[...] un bon exponent de l'èxit de la literatura rural.» Ramon Solsona (1992) sembla tancar de manera contundent aquest debat: «La polèmica entre novel·la urbana i rural no existeix, només és la ceba d'uns quants per tallar i encabir per gèneres, [...] Tot plegat és verbalisme inútil. El verbalisme no fa lectors, el barbalisme crea addicció.»

Més enllà de les etiquetes i del debat, és en aquest context de la literatura catalana que hem d'emmarcar el Cicle del Pallars. Maria Barbal vol deixar constància d'una realitat destruïda, que és la realitat d'un entorn rural, el Pallars, i d'un tipus de vida en vies d'extinció, la vida rural. Però la voluntat de l'autora no és elaborar un cant elegíac a un món que es perd; en realitat, no contraposa el món rural a l'urbà ni en fa apologia destacant-ne les virtuts: el que mou l'autora és una voluntat antropològica de recuperar la memòria d'un espai i un temps que desapareix.

Tot i això, és innegable que existeix una «literatura pirinenca» en què, tradicionalment, la representació de les muntanyes ha tingut un valor bàsicament simbòlic i mític. Actualment, sembla clar un canvi d'actitud dels escriptors que tendeixen a mostrar la realitat del Pirineu superant l'espai mític per retratar un espai històric. Xavier Campillo, a *Literatura pirinenca contemporània* (1993), fa una caracterització de la literatura pirinenca a través de cinc elements fonamentals que la defineixen: la descripció de la societat tradicional, el testimoniatge o compromís amb

una muntanya marginada i en crisi, l'ús i la reivindicació de la parla local, la recuperació de la tradició oral i/o la integració d'elements mítics o màgics provinents d'aquesta tradició, i la idealització i recreació mítica de la societat tradicional de muntanya. Helena Alonso (2006: 161-170), però, discuteix aquests criteris a l'hora de definir la literatura pirinenca i posa com a exemple algunes novel·les aparegudes en els darrers anys, en què s'observa el canvi d'actitud de què parlàvem més amunt i basa la seva tesi en tres aspectes: actualment s'escriu una narrativa més realista que costumista, es fa un tractament més històric que folklòric de l'àmbit pirinenc i es fa una aproximació a la tradició més sociològica que no pas antropològica. Per tant, conclou Alonso, la visió realista s'imposa a la idealització de l'espai de muntanya i la literatura retrata una societat rural en vies d'extinció motivada per un procés de transformació molt profund. Si no fos així i s'acceptés de pla la definició de Campillo, en la literatura pirinenca el Pirineu no podria presentar-se com un espai literari neutre, com un simple marc narratiu, sinó que hauria d'aparèixer sempre en termes de reivindicació o idealització i, com demostren, per exemple, les novel·les del Cicle del Pallars, no sempre és així. De tota manera, Alonso analitza el Cicle per tal de determinar-ne la seva pertinença a la literatura pirinenca i, malgrat que aquestes obres no pretenen la recuperació de la tradició oral ni descriuen la societat tradicional en termes d'idealització, sí que descriuen els elements de la societat tradicional, representen un testimoni de la muntanya i el seu món i l'autora hi utilitza formes de la parla local. D'altra banda, Campillo (1991-1992: 143-158) fa una anàlisi de la relació entre l'home i l'entorn físic en què viu i se centra en l'exemple dels Pirineus i les seves societats. Descriu l'estructura de les societats pirinenques tal com apareixen en les obres de ficció i intenta demostrar que és possible aprofundir en el coneixement de la realitat geogràfica a través d'un mètode de treball humanista. Aquesta mateixa teoria està avalada per un treball anterior d'Antoine S. Bailly (1989: 11-19) que, en el seu article «Lo imaginario espacial y la geografía. En defensa de la

geografia de las representaciones», analitza com s'articula allò real i allò imaginari en cada espai determinat. Les obres del Cicle del Pallars, però, no s'ajusten als epígrafs que determina l'anomenada «literatura pirinenca» ni la «literatura rural», com hem anat veient. Aquestes novel·les ens parlen de l'experiència vital de la migració i el desarrelament i, també, la influència o l'efecte que tenen en cadascun dels personatges l'exili i la nova realitat de la ciutat. Subscriuim, per tant, l'afirmació d'Anne Charlon (2006: 156): «Escriure la vida del Pallars és escriure la de les seves migracions.»

6- CONCLUSIONS

En encarar el tram final d'aquest treball, constatem que l'anàlisi de *Càmfora* es correspon efectivament amb el títol, «El llarg silenci», perquè és justament el «silenci» el concepte subjacent a tots els aspectes que hem tractat en l'estudi de la novel·la. Aquest silenci és el que acompanya els personatges al llarg de la seva vida; sobretot les dones, que són socialment arraconades, invisibilitzades i també emmudides per aquest binomi d'autoritat i subordinació que ordena les comunitats rurals. També el silenci és símbol de tot allò que no es pot dir, del secret que és el germen de l'allunyament, les rancúnies, la desconfiança, la deslleialtat; i el silenci de l'amor prohibit i els somnis impossibles. I encara és el silenci del Pallars, d'aquest món tancat i recòndit condemnat a la desaparició i l'oblit, com allò que la càmfora preserva.

L'argument de la novel·la serveix l'autora per deixar constància d'un món, no només literari, que es manifesta com un món moribund i que tendeix a la desaparició. Tot i així, no és una novel·la *sobre* el Pallars ni *sobre* la desaparició d'un món antic i solitari, com hem pogut comprovar. *Càmfora* dibuixa el Pallars i la complexitat de l'estil de vida dels seus habitants des de l'oposició amb Barcelona,

descrita aquí com la representació de la promesa, el somni, la llibertat, però també l'anonimat i el desarrelament. El Pallars és contemplat des de Barcelona pels pallaresos que inicien el viatge que amaga per a uns el secret del retorn segur, pels altres el definitiu abandonament d'un passat que deixa enrere no només una terra, un poble, un tipus de vida, sinó també segles de silenci i sotmetiment. És, per tant, una novel·la sobre la migració i el que aquesta suposa per als protagonistes.

Ens proposàvem estudiar els efectes que aquesta migració provoca en cadascun dels personatges principals. Al llarg del treball, hem pogut determinar que el viatge que emprèn la família Raurill condiciona de manera molt diferent la vida de cadascun d'ells i que els seus efectes els caracteritzen psicològicament. El trencament de l'ordre patriarcal que suposa la instal·lació de la família a Barcelona provoca l'alteració de les relacions familiars. No pot ser d'una altra manera en trobar-se els Raurill amb la impossibilitat de seguir les normes socials de la comunitat rural a la ciutat, on la promoció social de les persones i el seu reconeixement depenen del seu treball i no pas de la consanguinitat. Aquesta alteració de l'estructura social i els canvis que suposa l'arribada a Barcelona tenen a veure amb la influència dels dos espais en oposició i en les accions i les actituds dels personatges. Hem pogut comprovar com la ciutat, aquest nou paisatge que comporta també una manera diferent de relacionar-se i que, d'altra banda, ofereix oportunitats a les dones pel que fa a la seva autonomia i conquesta de l'espai propi, influeix de manera determinant en cadascun d'ells.

Palmira ha estat el centre d'atenció de la nostra anàlisi sobre l'evolució dels personatges femenins, tot i que no l'únic. La tensió entre els dos espais fictivals de la novel·la és viscuda i resolta de manera molt diferent per la protagonista femenina, que és l'única que acaba adaptant-se a la ciutat, mentre els dos protagonistes masculins o bé abandonen el somni d'una nova vida urbana, o bé són anihilats per la pressió del desarrelament. Hem pogut comprovar com Palmira utilitza el silenci a què

estan sotmeses les dones com a instrument per a bastir una estratègia d'emancipació i llibertat. Aquest procés és el que hem relacionat amb el *Bildungsroman* femení com a novel·la d'iniciació i creixement.

D'altra banda, l'estudi de les diferents veus narratives ens ha permès vincular l'ús de l'estil indirecte lliure amb la construcció psicològica dels personatges i amb el desenvolupament de l'argument de la novel·la. L'opció presa per Barbal pel que fa a l'estil, permet que el lector rebi informació sobre els personatges de manera directa, a través de reflexions pròpies i amb manifestacions de la seva pròpia consciència. L'alternança dels punts de vista en cadascun dels capítols, la construcció del clímax narratiu i la tensió que provoca l'el·lipsi del crim i el desvetllament dels fets a través de testimonis diversos, dibuixa un collage que, en anar-se completant, ofereix l'encaix de totes les peces de la història, acabant en els darrers capítols amb un ritme trepidant que assoleix la màxima tensió amb la mort (purificadora, diríem) de Maurici.

Hem pogut donar arguments, també, a l'adscripció de *Càmfora* al Cicle del Pallars, atenent a la tensió entre els espais rural i urbà, d'una banda; i reconeixent la descripció del món rural en vies d'extinció des del punt de vista sociològic, més que no pas al·legòric, de l'altra. A l'entorn d'aquest epígraf, hem pogut fer una breu semblança de l'estat de la qüestió pel que fa a la recepció de l'obra, amb la intenció de superar el debat sobre la *ruralitat* o no de les novel·les del Cicle. Com a conclusió, hem afirmat que la qualitat de *Càmfora* no es pot veure empetitada per la discussió sobre les etiquetes que poden qualificar-la.

Queda palès, per tant, que Maria Barbal assoleix els objectius que es proposava en escriure les novel·les del Cicle i que han quedat consignats en el segon punt d'aquest estudi: l'anàlisi del viatge dels personatges que emigren, l'assumpció del canvi de paisatge, la transformació interior, la nostàlgia per un món i un temps perduts, la pèrdua de referents, de costums, el debilitament de la jerarquia familiar... De manera especial, amb la mirada atenta sobre la transformació de Palmira i, amb

ella, del relat de les dones. Desitjaríem que les fites que ens hem plantejat en la redacció d'aquest estudi es veiessin, així mateix, assolides.

7.- BIBLIOGRAFIA

7.1- FONTS DOCUMENTALS

- Barbal, M., *Pedra de tartera*, Barcelona: Columna, 2011
- Barbal, M., *Mel i metzines*, Barcelona: Columna, 2011
- Barbal, M., *Càmfora*, Barcelona: Columna, 2009
- Barbal, M., *Carrer Bolívia*, Barcelona: Edicions 62, 1999

7.2- BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Alonso, Helena, "El Pirineu com a espai literari: més enllà de la mitificació i la llegenda", *Els Pirineus, Catalunya i Andorra*, Actes del tercer col·loqui internacional de l'AFC, Andorra, 2004, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, p. 161-170
- Bailly, A., "Lo imaginario espacial y la geografía. En defensa de la geografía de las representaciones", *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, n. 9, 11-19. Ed. Universidad Complutense Madrid, 1989
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=86321> [actualitzat: 8 gener 2013]
- Bezhanova, O., "La angustia de ser mujer en el *Bildungsroman* femenino: Varsavsky, Boullosa y Grandes" *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid a <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/bromfeme.html> [actualitzat: 8 gener 2013]
- Campillo, Xavier, "Geografía i literatura a l'Alt Pirineu català: la interpretació del món viscut", *Documents d'anàlisi geogràfica* 19.20, 1991-1992, pp. 143-158

<http://ddd.uab.es/pub/dag/02121573n19-20p143.pdf> [actualitzat: 8 gener 2013]

- Luczak, B., *Espacio y memoria, Barcelona en la novela catalana contemporánea, (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)*, a https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/1707/1/Luczak_2011.pdf [actualitzat: 8 gener 2013]
- Lutes, L., *Allende, Buitrago, Luiselli: aproximaciones teóricas al concepto del "Bildungsroman" femenino*, New York: Peter Lang, 2000. Citat a Bezhanova, O.
- Martínez-Gil, V., "De re urbana i De re rurali, un altre cop?", *Els Marges*, 44, 1991

7.3- BIBLIOGRAFIA SOBRE MARIA BARBAL I LA SEVA OBRA

- Alonso, H., "El *cicle del Pallars*: la construcció literària d'un món que s'acaba" dins Camps, C. (coord.), *La narrativa de Maria Barbal: Pedra de tartera i altres.*, Péronnas: Éd. De la Tour Gile, 2007, pàg. 27-58
- Arenas, C., *Retrats. Maria Barbal*, AELC, Barcelona, 2010, pàg. 55
- Arenas, C., "De *Pedra de tartera* a *País íntim*. Breu recorregut per una trajectòria literària a la recerca de l'ànima humana", dins Camps, C. (coord.), *La narrativa de Maria Barbal: Pedra de tartera i altres.*, Péronnas: Éd. De la Tour Gile, 2007, pàg. 59-79
- Barbal, M., "Barcelona, terra de promissió: el descobriment de l'anonimat", Separata de *Catalan Review: International Journal of Catalan Cultura*, volume XVIII, n. 1-2, North American Catalan Society, 2004
- Charlon, A., "Geografia real i geografia imaginària del Pallars en les novel·les de Maria Barbal", *Els Pirineus, Catalunya i Andorra*, Actes del tercer col·loqui

internacional de l'AFC, Andorra, 2004, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006 a <http://ves.cat/bRMc> [actualitzat: 8 gener 2013]

- CÒNSUL, Isidor, «Maria Barbal, plany de la terra perduda », Barcelona, *Serra d'or*, núm. 505, gener de 2002, p.54–55.
- Gil, Anna M., “Càmfora. Tennessee Williams y el Pallars”, *El Observador*, Barcelona, 7 de maig de 1992
- Giró, C., “Maria Barbal: ‘Els personatges i el fil narratiu de la història porten l'ambientació’”, *Avui*, Barcelona, 15 d'abril de 1992
- Maresma, A., “Saber olorar les tragèdies”, *El temps*, Cultura, Barcelona, 25 de maig de 1992
- Pla, R., «Retaule de solituds», *El País*, 14 de maig de 1992
- Solsona, R., “Càmfora. La prosa més bella”, *Avui*, Barcelona, 22 d'abril de 1992