

U.T. XIV. 1992-1993. Págs. 23-44.

L'ESPAI IMAGINARI

(Assaig de tipologia en la literatura catalana contemporània)¹

Margarida Aritzeta

Universitat Rovira i Virgili

Consideracions generals

Penso que en la literatura contemporània parlar de l'espai imaginari és parlar una mica de tot. El terme espai imaginari hauria de fer referència a aquells indrets, llocs, itineraris, marcs o escenaris creats per la fantasia en què es desenvolupa una acció o un procés intel·lectual.

Le Corbusier afirmava que tot art tendeix a establir els seus límits a l'espai i a controlar-lo d'una manera o altra pels seus propis mitjans i establint les seves regles en el contorn. És a dir, que l'art poua en l'imaginari per organitzar l'espai que li és propi². Si entenem la literatura com a creació de ficcions i encara com una forma d'art, podem afirmar també que l'espai de la ficció és sempre un espai imaginari.

L'escriptor crea móns diferents del real, és a dir, móns possibles en els quals regeixen unes lleis pròpies³. Els uns, però, mantenen l'estat de coses del

¹Un resum d'aquest text ha estat presentat a l'Encontre d'Escriptors catalans, bascos i gallecs (Galeusca) celebrat a Tarragona els dies 14-16 de novembre de 1993.

² Cf. Aínsa (1976:306).

³El lector ha d'estar disposat a acceptar aquestes lleis. Eco (1991:279-305), diu, entre altres coses: "Així com en qualsevol estat d'una història les coses poden succeir de diversa manera, la pragmàtica de la lectura es basa en la nostra capacitat de fer previsions en cada alternativa

món real (i també, doncs, els escenaris o itineraris realistes). D'altres invencions el modifiquen⁴. Són opcions, cadascuna d'elles, amb una gran riquesa de matisos.

De tota manera l'autor, des de sempre, ha seleccionat per a les seves ficcions aquells elements espacials que li interessaven, els ha fragmentat, modificat o recreat, és a dir, els ha inventat literàriament. Les terres mediterrànies en què transcorre el *Tirant lo Blanc*, la Itàlia de Stendhal, la Fageda d'en Jordà de Maragall, el Canigó o el Montserrat de Verdaguer, la Muntanya d'Ametistes de Guerau de Liost, tenen aquesta textura de recreació. En el cas de la invenció d'espais paral·lels, com Santa Maria, el poble mític de Juan Carlos Onetti, el Yoknapatawpha de Faulkner, el Vilaniu de Narcís Oller, el Comarquinal de Miquel Llor, o el Montcarrà de Maria Antònia Oliver, etc., el que és important es la creació literària de l'espai de Santa Maria, Yoknapatawpha, Vilaniu, Comarquinal o de Montcarrà, més que no pas la comprovació que aquell espai del text té un correlat real. El fet que aquests indrets siguin localitzables sobre un globus terraquí o no, no els dóna ni els treu literalitat. I tan "imaginats" són els uns com els altres. El lector, amb correlat real localitzable o no, sempre els ha rebuts com a propostes coherents.

Això és així almenys des d'Aristòtil i no és cap novetat parlar dels espais literaris com d'espais imaginaris, creats o recreats a través del llenguatge.

A la literatura contemporània, però, podem trobar tractaments molt diversos de l'element espacial. L'escriptor ja no es planteja només de representar la realitat, de passejar el mirall al llarg del camí, sinó que a través de procediments diversos extreu de la realitat que coneix aquells elements

narrativa".

I també: "Un text narratiu és una ontologia pròpia que cal respectar".

⁴Segre (1985:134); Eco (1979), cap. 8.

necessaris, precisos, que fan possible el descabdellament d'una aventura intel·lectual. O si més no la seva comprensió⁵.

D'altra banda però, i potser paradoxalment, ara ja no és possible el tractament de l'espai a la manera de fa cent, dos-cents anys (ja sigui com a marc estàtic o dinàmic, és a dir exterior o tematitzat), perquè hi ha altres llenguatges, sobretot desenvolupats en el camp de la imatge, que ens donen còpia o versió dels paisatges i els ambients amb una gran exactitud. Tal com diu C. Segre (1985:261), la literatura no es pot limitar a descriure, així com la pintura intenta no ser fotografia.

La ficció, així, obligada a no ser mimètica o a reenfocar l'objectiu de la mimesi, pot triar entre diverses opcions: pot intentar sortir del camp del real o pot optar per explorar-ne els límits, tensar-lo al màxim mitjançant els diversos mecanismes del llenguatge⁶.

I, és clar, aquestes actituds davant la literatura (davant el món) afecten tots elements que integren l'anomenada macroestructura del text: tant el marc o espai, com els personatges, la història, el tractament del temps, o l'acció. I, evidentment, el llenguatge.

Però això ens portaria massa lluny, perquè l'espai sempre és present en el text i el text es descabdella sempre a través d'un espai. Em referiré, doncs, només al tractament fantàstic d'un espai en si en la literatura catalana

⁵Les referències al món extern són inevitables per a la comprensió de qualsevol text, tant si aquest text fa descripcions mimètiques com si descriu móns absolutament inventats. El món conegut és el punt d'articulació d'allò que s'anomena "enciclopèdia" (coneixements culturals del lector necessaris per a la descodificació del text) i la seva referència és indispensable per a les implicacions lògiques de qualsevol assertió. Segre (1985:133). L'univers de Lewis Carroll, de Kafka, Borges, Huxley o Asimov, és possible a partir de la referència al món conegut.

⁶Segre (1985:261), diu que la hiperbole, l'amplificació, la distorsió sarcàstica, tots els procediments d'un realisme exasperat (que pot desembocar en l'expressionisme) no són més que maneres de transformar el real en ficció, de representar l'experiència segons aspectes fabulosos, inversemblants, absurds. Aleshores la ficció no apunta a móns fantàstics, sinó que deforma el nostre, perquè les seves connexions i les seves mides, arrencades del seu equilibri enganyós, se'ns apareixen amb una brutalitat reveladora: en lloc de proposar móns possibles, presenta el nostre com un món impossible.

contemporània, o d'un conjunt d'objectes homogenis que configurin un espai imaginari⁷, només quan siguin significatius, o sigui els espais tematitzats, tant si hi són en tant que marc estàtic o en tant que espai de funcionament dinàmic (itinerari)⁸. I a partir d'aquí en proposaré una classificació tipològica.

Abans de tirar endavant, però, no em sé estar de citar Jorge Luís Borges perquè penso que sense Borges no s'haurien donat algunes experiències interessantíssimes a la literatura catalana. Com segurament sense Foix. Perquè Borges poua en el surrealisme, en la Woolf, en Kafka i les fonts de tots plegats en realitat són comunes; o Foix poua en el passat alhora que en el somni. Perquè les revolucions que es produeixen en la tècnica i en la cultura a través del segle XX ens han abocat a la intertextualitat i a la comunitat al llarg de l'espai i del temps, a aquesta mítica Babel de la qual formem part tots⁹.

També és un fet comú considerar que a partir de l'experimentació formal s'ha arribat a una mena de carreró sense sortida. O bé a un estadi on tot és factible i on, tal com deia Dolors Oller (1982:52) fa més de deu anys, ja no

⁷Pel que fa als objectes que configuren un espai, trobo interessant la proposta que Lotman (1978:271) recull d'A. D. Aleksandrov. Un espai, diu, és un conjunt d'objectes homogenis (fenòmens, estats, funcions, figures, significats variables, etc.) entre els quals s'estableixen relacions que s'assemblen a les relacions espacials corrents (continuitat, distància, etc.). A més a més, afegeix, quan es considera el conjunt d'objectes donats com un espai, es fa abstracció de totes les propietats d'aquests objectes, tret d'aquelles que estan determinades per aquestes relacions de tipus espacial que prenem en consideració. Prescindeixo d'altres propostes engrescadores de Lotman que ens portarien a recórrer un camí massa llarg, tot i que no em sé estar d'esmentar-les: És factible, diu, de construir models espacials amb conceptes que en si no tenen una naturalesa espacial: dretes i esquerres, dalt i baix, centre, perifèria, etc., oposicions que tenen un gran rendiment semàntic. Aquests models construïbles amb paràmetres espacials, evidentment, pertanyen a l'imaginari i poden pertànyer també al text literari. Lotman (1978:271 i ss.).

⁸L'espai pot funcionar com a marc on passa l'acció o bé com a lloc d'actuació i, com a tal, influencia la faula; en aquest darrer cas l'espai es tematitza i pot actuar com un espai fix o com un espai de funcionament dinàmic (un itinerari). Cf. Bal (1987:103).

⁹Borges, incapaç de comprendre el món, diu, se situa de la banda de la literatura i de la ficció; considera la vida com un epifenomen de la literatura i de la realitat com una ombra de la ficció. Proclama així l'omnipotència de la literatura, que paradoxalment només es pot realitzar en les esferes de la fantasia. Per a Borges en les paraules, en les lletres, en les seves combinacions infinites, hi ha amagades totes les possibilitats, passades i futures, de dir el món.

cal aspirar a ésser modern perquè tots els camins són fressats; és així com es pot reincorporar tranquil·lament la retòrica, el passat o la tradició. I, per tant, molts temors desapareixen.

Només vull recordar, abans d'encetar la tipologia, que tot el que he dit fins ara ha estat amb l'objectiu de fer notar que el tractament de l'espai en el text segueix el mateix destí que vulguem donar a la resta d'elements de la ficció narrativa o de la figuració poètica. I també que tot l'espai literari, tematitzat o no, és patrimoni de l'imaginari.

Assaig de tipologia

Centrant-nos, doncs, en textos de la literatura catalana contemporània, i sense ànim de ser exhaustiva ni en la tipologia ni en l'anàlisi, proposo la classificació següent de tipus d'espais tematitzats que pertanyen a l'imaginari o, dit d'una altra manera, a la creació de ficcions espacials:

1. Fantàstic
2. Conceptual
3. Oníric
4. Al·legòric¹⁰
5. Mític¹¹
6. Èpic
7. Simbòlic
8. Filosòfic
9. Màgic
10. Intertextual

¹⁰Vegeu els diversos tipus d'al·legoria que proposa H. Morier al *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, Paris, PUF, 1975.

¹¹G. Dumézil, *Del mito a la novela*, México, FCE, 1973.

1. L'espai fantàstic és construït mitjançant el llenguatge. Foix, en plena, entusiasta, activa modernitat¹², incorpora tècniques surrealistes a la seva obra. El paisatge nocturn es transforma i l'autor hi experimenta els signes que obren les claus d'un món imaginari:

"La fosca nit m'aparenta pissarra
I, com l'infant, hi dibuix rares testes,
Un món novell i el feu que el desig narra"¹³.

És així com més endavant ho farà Borges.

És freqüent de veure el paisatge en l'obra de Foix com un decorat, i no només en els primers anys, quan el seu entorn era en plena eclosió de l'avantguarda artística: l'autor no treu el paisatge de la realitat sinó d'una recreació de la realitat. Aquell "pany de mar al revolt" del sonet "És quan dormo que hi veig clar"¹⁴, és confeït com en els seus primers textos en prosa, on no es diferencia el decorat artificial del paisatge que el sosté:

"De cap a cap del carrer hem penjat un teló on hem pintat el mar amb tot d'animals fers que s'hi negaven. Però un noi l'ha foradat amb el dit, i ha desfet l'encís del joc. Darrere la tela hi ha un mur bastit amb carreus vells, tan alt que ja no veurem mai més la lluna penjada dalt de tot de la torre de ca

¹²Oller (1982:56). Més endavant, afegeix, aquesta necessitat de ser moderns desapareix.

¹³Foix (1984:44) (*Sol, i de dol*).

¹⁴Foix (1984:169) (*On he deixat les claus...*)

l'Anglf, ni sentirem el brogit dels eucaliptus quan, a primera hora, s'hi ajoquen els astres"¹⁵.

A *Gertrudis*, semblantment, hi ha una gran quantitat d'espais fantàstics. L'espai real descrit en el text és l'espai creat per la ment, fins i tot l'espai del somni.

Però no tenia intenció de revisar l'obra de Foix des del seu inici; si porto aquí el record d'uns textos tan antics és només per assenyalar un parentiu que no se m'havia aparegut mai abans de buscar espais imaginaris a través dels textos contemporanis. És el parentiu extraordinari que hi ha entre "La vila" descrita per Foix a *Gertrudis*¹⁶ i el "Retorn a la Natura" de KRTU¹⁷ i l'escenari de l'obra de Mercè Rodoreda, publicada pòstumament, *La mort i la primavera*¹⁸. L'espai pot ser llegit en termes realistes en uns textos i l'altre. Però el caràcter d'arbitrari, o de somni, de les actuacions (de malson, d'incomoditat, de transposició agressiva de l'ordre en el text de la Rodoreda) és el que els dóna aquesta textura de paisatge inventat, impossible. I jo diria que no són de cap manera espais onfrics, perquè són regits per unes lleis coherents dins la seva incoherència, és a dir, a compleixen els requisits del fantàstic.

Aquest recurs, el de buscar una coherència interna malgrat la transgressió aparent de l'ordre natural de les coses, és el mecanisme que regeix bona part de l'obra narrativa de Pere Calders. Però els seus espais són molt poc "fantàstics", malgrat que el conjunt dels contes sí que ho són, perquè els

¹⁵Foix (1985:128).

¹⁶Foix (1985:21).

¹⁷Foix (1984:53-54).

¹⁸És una variació sobre el tema de Foix, sobretot en la seva primera part, en la descripció de la vila i del bosc dels morts, amb el ritual del suïcidi enmig d'una voleiadissa de papallones dins del bosc, on l'arbre, amb l'escorça aixecada en forma de creu, acull el suïcida en el seu interior (Rodoreda 1986:25-30).

procediments distorsionadors que l'autor utilitza no actuen habitualment a través d'un tractament especial dels espais.

Els balnearis de Perucho¹⁹ són el marc ideal per a l'esdeveniment fantàstic. L'espai/marc és viu i és porós i condiciona les accions i les evolucions dels personatges. Diu el mateix Perucho que els balnearis "conciten els encontres més extraordinaris i les situacions més sorprenents, car són llocs on s'acumulen, per un procés de catarsi, les tensions espirituals i les angoixes de què es deslliuren els banyistes"²⁰.

L'espai com a artifici, com a recreació, com a "objecte", encara és present en els textos més moderns de Foix, "Amb una llenca de mar a les mans", comença així:

"Jo i quatre vailets més hem anat a la platja [...] Tots cinc hem decidit de girar la mar per descobrir com era el revés del cobertor de menta i llimona que l'acotxa. Tot estirant-lo amb força, ens n'ha romàs una llenca a les mans, de la grandària del mapa d'Espanya que hi ha penjat a la paret de l'estudi. Era estranyament sòlida i compacta, i del gruix d'un pam estirat"²¹.

Aquesta materialitat tangible arrencada del fantàstic s'acorda perfectament a la necessitat de mirar fora del mirall. Perquè a l'obra de Foix trobem una referència continuada als miralls: "Trenca el mirall i sabràs com ets", escriu²². El mirall al llarg del camí ja no serveix. Cal mirar al darrera o cal esbocinar el mirall.

¹⁹Perucho (1986:143-279).

²⁰Perucho (1986:143).

²¹Foix (1985:424-425).

²²Foix (1985:422) (Tocant a mà...).

2. Mirall que retrobem en la poesia de Pere Gimferrer. Però aquí ja és només un recurs²³. Entrem plenament en el que anomenem espais conceptuals. L'autor ha reelaborat l'espai (el real) en tant que concepte fecund per a la creació poètica, per a l'experiència del llenguatge.

"La poesia és
un sistema de miralls
giratoris, lliscant amb harmonia,
desplaçant llums i ombres a l'emprovador: per què
el vidre esmerilat?"²⁴

Són visions parcials d'espais reflectits, inventats, dits:

"i ara gira el cristall
i amaga aquest aspecte: el real i el fictici"²⁵.

El poeta, a través dels mots, és el que fa visible el real (un altre real o la negació del real perquè aquest real recuperi la seva existència, com a "El sot de l'ésser"²⁶). Així escriu a "Llum de Velintònia"²⁷:

²³ Arthur Terry (1981:29), assenyala que Gimferrer recrea la realitat a través del llenguatge dels poemes mitjançant la potència transformadora de la llengua. Per la seva part, Dolors Oller (1982:53), parla d'"una figuració simbòlica i conceptual al servei de l'intel·lecte extasiat en el mateix".

²⁴ Gimferrer (1981:100) ("Els miralls").

²⁵ Gimferrer (1981:100).

²⁶ Gimferrer (1981:204-205) ("L'espai desert"). A. Terry parla del tractament de l'espai a través de la seva negació, com en un joc de paradoxes, expressades en els versos de la p. 185.

²⁷ Poema dedicat a Vicente Aleixandre, Gimferrer (1981:209).

"La paraula d'un home fa visible el real:
en la llum, podem veure com a jardí el jardí".

Però l'espai, per a Gimferrer, és un indret habitable. En el joc amorós, aquest espai dit mitjançant el poema pot ser també un cos de dona:

"D'això, el desig, què en sap? Potser ho sap tot,
obscurament, com quan, a les palpentes,
pel planeta de llum d'una pell, anomena
pel seu nom les foscors d'una aixella, el foc agre
i sumptuós de la magrana negra, els suc's florals del pubis
i la saba del ventre vegetal i boscós.
A les palpentes sap que aquest cos és iddèntic
al regne de l'herbam"²⁸.

En aquesta tessitura conceptual, tot i que amb una poètica distinta, podríem descobrir alguns dels paisatges incorporats per Miquel de Palol a la seva poesia²⁹. L'espai podria ser el de la metàfora quan diu:

"La barca arriba lentament a la tenebra porticada
de les costes de la follia"³⁰.

²⁸Gimferrer (1981:177). Vegeu el primer poema de *L'espai desert*. Arthur Terry (1981:35-36) parla del cos de dona com a espai en la poesia de Gimferrer.

²⁹Palol (1983).

³⁰Palol (1983:17).

I és plenament conceptual a "Aire de mar"³¹. És paradigmàtic el poema "Aquest noi s'acomia més cops que una prima donna"³². Però també:

"Unes flors cruixents de viola són l'extrema palpitació
de la calaixera,

el mirall és el mateix la mentida i el maquillatge
(i s'esquerda de les vores)

les olors del llit marceixen el somris de la capçalera
alada de les valls...

rostres de la muntanya, neus estivals impossibles i gris
d'aigua pinçada

entre el marbre i els meus dits, al daltabaix del raig
de sol empolegat"³³.

O bé:

"Jo no existeixo: menys reals que jo són els lilàs que
el groc dissol

quan pessiguen la vora del cel"³⁴.

3. L'espai oníric és l'espai incoherent del somni, on la llei que domina és la distorsió i la manca de lleis. És present a bona part de l'obra narrativa de Joaquim Soler. A *Una furtiva llàgrima*³⁵ l'autor crea un món oníric a partir de

³¹Palol (1983:53-71).

³²Palol (1983:68-71).

³³Palol (1983:41).

³⁴Palol (1983:55).

³⁵Soler (1983).

la frase "Partiré el dimecres", a la qual tenia intenció de donar un sentit de moviment. Però la converteix en acció³⁶ i aleshores el que parteix és l'espai temporal, la setmana. El dia del dimecres es trenca i el protagonista, que aleshores adopta el nom d'Hebdomi, converteix la setmana en espai i alhora en un itinerari marcat per set zones. L'obra té un parentiu important, em sembla, amb *Allcia en terra de meravelles*. Ací, en lloc d'explorar l'altra banda del mirall, Soler explora l'altra banda de la setmana. Però no pot evitar el contacte amb la realitat: tot ha estat una aventura somniada perquè al protagonista "li ha entrat llum al cervell"³⁷. Potser és per això que, quan en té l'oportunitat, ja no vol tornar. La tria final del món del somni per part del protagonista és ben significativa.

En canvi, a *Cambra de bany*³⁸, el tractament imaginari de l'espai depèn de la focalització. Durant tota la novel·la tenim la sensació que els únics elements fantàstics són en els guions radiofònics del protagonista. Però en les darreres pàgines, quan el punt de vista del mateix espai és el de la muller, ens adonem que la focalització corresponent a la veu narrativa del protagonista ens ofereix un món inexistent: somniat. A més a més, a través de tot el text, l'autor es val d'una oposició espacial³⁹ (casa-feina). Des del punt de vista del narrador-protagonista es projecta tot el món imaginat en la feina, mitjançant els guions. A partir d'una altra focalització, però, els guions són textos al·legòrics, a la manera dels bestiaris medievals (amb un parentiu pròxim amb Borges, Perucho, Rodoreda, Pere Quart, etc.), que corresponen al somni onanista d'en Joan Crèspols. I la cambra de bany és un espai purament oníric.

³⁶Soler (1983:9).

³⁷Soler (1983:212).

³⁸Soler (1985).

³⁹Per adonar-se del rendiment literari de les oposicions espacials, vegeu M. Bal (1985:52).

Val a dir que trobo que força dels espais que apareixen a *La mort i la primavera* o bé a *Quanta, quanta guerra*⁴⁰, tenen la textura d'espais onfrics. Però en aquest cas no és només a causa de la focalització: és per la manera com l'autora tria les veus narratives i els punts de vista, associa les imatges, les accions, els moviments i els personatges, a mig camí entre la crueltat, el grotesc i l'absurd, amb una forta càrrega de nihilisme. Potser només és a causa d'una incoherència amable.

4. Hi ha força espais al·legòrics a la literatura catalana contemporània. Un exemple significatiu en són els pobles descrits per Mercè Rodoreda a *Viatges i flors*⁴¹. La tècnica de la descripció dels pobles pot semblar realista, però un altre cop, la combinació d'elements que corresponen a una lògica distinta de la del món racional, aconsegueix uns resultats inquietants. A través de l'al·legoria (els pobles i la gent que hi viu, una mena de geografia humana), l'autora s'endinsa en els laberints de la ment i del comportament humà, tan o més absurd que els móns que ella pinta.

5. Trobem espais mítics amb un pes important en textos de la literatura catalana contemporània. Gairebé ni caldria, per conegut, esmentar l'espai de *La pell de brau*, d'Espriu, on es descabdella la dramàtica lluita fratricida entre germans⁴². El mite de Sinera. Com molt abans Guerau de Liost havia creat *La Muntanya d'Ametistes*, o com ara Jesús Moncada, a *Camí de Sirga*, crea una Mequinensa mítica. Realistes, o no, es tracta d'espais imaginaris, perquè la creació d'un mite pertany a un exercici de l'imaginari.

⁴⁰Rodoreda (1980).

⁴¹Rodoreda (1980).

⁴²Espriu (1968: 323-387).

També en la línia de contrapuntar dos espais (en realitat en són tres), té molt rendiment el tractament de l'espai a la novel·la de Maria Antònia Oliver, *Crineres de foc*⁴³. L'espai mític del casal, on sembla que el temps no corri, però on el món de l'avi s'ensorra inevitablement, es contrapunta amb l'espai èpic del Claper, on els nouvinguts construeixen un poble, una cultura. I encara amb l'espai simbòlic de la boira i el món exterior. En realitat, tal com reconeixia la mateixa autora, tota la novel·la podia llegir-se com una alegoria de la història de qualsevol poble. I per què no, per tant, del nostre.

6. He citat *Crineres de foc* per remarcar-hi l'espai èpic del Claper, amb la història dels gegants, les torres, el riu i la plana, on es descabdella la història de la construcció i organització d'un poble. L'espai hi és dinàmic i es tematitza al llarg de tota la novel·la, hi és vist com a marc i com a itinerari. I, com en tota construcció d'una cultura, espais interiors, exteriors, màgics, simbòlics i conceptuals, s'alternen en l'adquisició d'uns codis, uns comportaments, unes formes de vida. Es tracta d'elaborar una "enciclopèdia" dels habitants que permeti a les noves generacions de joves amb crinera de foc de lluitar per la llibertat del seu poble. Com tot espai èpic, és, doncs, molt complex.

Èpic és també el paisatge de *Ventada de morts*, de Josep Albanell⁴⁴. Com és èpic l'itinerari imaginari dels tolteques cap a Europa, posats en dansa per Tísner a *Paraules d'Opton el vell*⁴⁵.

Èpic podria ser també l'itinerari descrit per Maria Aurèlia Capmany a través de la Mediterrània⁴⁶, però amb matisos. La recerca del cap de sant Jordi té a voltes caients humorístics i individualitzants, segurament a causa de la

⁴³ Oliver (1985).

⁴⁴ Albanell (1978).

⁴⁵ Artís (Barcelona 1979).

⁴⁶ Capmany (1988).

banalització que l'autora fa del tema, però el recorregut i la tipologia de l'aventura donen una dimensió èpica a aquesta Mediterrània medieval vista amb els ulls d'una dona de finals del s. XX.

Èpics són alguns dels paisatges que Jaume Fuster incorpora a la seva trilogia situada a la protohistòria⁴⁷. Perquè els paisatges pertanyen a l'illa de Mallorca, el primer, encara que el mapa de l'illa ens sigui donat a l'inrevés, com mirat per un mirall; al Principat en la segona de les històries, i al País Valencià en la tercera. I les aventures fantàstiques dels protagonistes, i fins i tot màgiques, es contrapunten amb episodis heroics de la història real, com el setge de Barcelona de 1714, amb l'espai èpic (i mític) del Fossar de les Moreres, entre altres.

7. Simbòlic és el mur d'Espriu a *El caminant i el mur*⁴⁸, o el laberint⁴⁹. Simbòlica és la mar i el port a *Cementiri de Sinera*⁵⁰. Simbòlic és l'espai del ventre de la balena Cristina a *La meva Cristina*⁵¹. O la Barrera blanca de *Crineres de foc* de Maria Antònia Oliver, amb els caps flotants i els monstres imaginaris que es podien vèncer amb el poder del pensament, contrafigures de la repressió, les prohibicions i la censura.

Però els espais simbòlics, que en part podríem considerar al·legòrics, poden ser considerats també com a filosòfics.

⁴⁷Fuster (1983, 1985, 1993).

⁴⁸S. Espriu (1968:241-290).

⁴⁹Espriu (1968:291-322).

⁵⁰Espriu (1968:137-154).

⁵¹Rodoreda (1979:250-257).

8. Trobem espais filosòfics que centren tot un text, com en el cas d'*Introducció a l'ombra*, de Manuel de Pedrolo⁵². O bé espais filosòfics molt concrets, com la gàbia del pres, a *La mort i la primavera*, de Mercè Rodoreda.

Pel que fa a l'obra de Pedrolo, l'espai on va a parar David quan, distret, entra paret endins⁵³, és un espai inexistent. Un reducte molt petit, on el temps s'ha aturat⁵⁴ i els éssers no tenen ombra; un espai, de fet, existencial. David, que explora els mecanismes de la seva ment en relació amb aquesta presó ovalada que no entén, es pregunta successivament si aquell espai és un símbol⁵⁵, i constata que no; si es tracta d'unes parets interiors, en lloc d'una presó externa⁵⁶; si es tracta d'una transposició al pla moral de la personalitat⁵⁷. Però en realitat David no pot sortir de la cambra amb els raonaments, sinó mitjançant l'impuls inconscient, la negació de l'ésser. Per això, quan s'abandona, cau fora. Però fora ja no té lloc: és mort.

La gàbia del pres de Mercè Rodoreda és un espai descrit en termes realistes, però un espai innecessari, segons el pres. La gàbia separa la seva singularitat dels altres, però la presó era al seu interior, l'ésser humà és presoner des que neix:

"Tot li era igual: viure voltat de barrots o viure sense barrots al voltant. I va dir que ell mateix era la seva presó... que tot era igual i que només canviava el costum... de tant sentir passar el riu, va dir, i de tant veure l'aigua, el qui passava i el qui corria era ell... Deia, passo, i tot queda..."

⁵²Pedrolo (1972).

⁵³Pedrolo (1972:8-9).

⁵⁴Pedrolo (1972:29).

⁵⁵Pedrolo (1972:62).

⁵⁶Pedrolo (1972:75).

⁵⁷Pedrolo (1972:83).

L'home que viu entre la terra i l'aire i és fet d'aigua viu presoner com el riu que té terra a sota i aire a sobre. El riu és com un home. Sempre pel mateix camí assenyalat, i si de vegades el riu vessa com el cor d'un home quan no pot més, una llei el torna a conduir"⁵⁸.

També es pot plantejar com a filosòfic l'espai descrit (i creat) per Pere Calders a *La ratlla i el desig*⁵⁹, que el porta a plantejar-se si són més reals aquells objectes que son fruit de la nostra observació o els que són fruit del desig. És a dir, presenta el conflicte entre realitat i ficció que havia plantejat Borges.

O pot ser filosòfic el jardí descrit a *El principi de la saviesa*⁶⁰, també de Calders, on els valors absoluts són subvertits a cada conte que s'hi produeix.

9. L'espai màgic és un espai de funcionament dinàmic on es produeixen actuacions o fets meravellosos. És, per tant, ben diferenciable de l'espai fantàstic⁶¹. Hi ha nombrosos espais màgics a la trilogia de Jaume Fuster que he esmentat més amunt. Però el realisme màgic ha tingut poc ressò a la literatura catalana contemporània⁶².

⁵⁸Rodoreda (1986:92).

⁵⁹Calders (1984:107-122).

⁶⁰Calders (1984:123-141).

⁶¹La diferència és la mateixa que es pot establir entre realisme màgic i realisme fantàstic. Mentre que tots els espais màgics formen part de l'imaginari i són, per tant, fantàstics, no tots els espais imaginats tenen aquesta característica de meravellosos, és a dir, que enllacen amb les creences en rituals o objectes màgics, en manifestacions de ritus ancestrals, màgia, bruixeries o supersticions, de creença popular en fenòmens extranormals. L'espai fantàstic, en canvi, és dotat d'unes lleis que l'autor li ha donat a través d'un exercici intel·lectual.

⁶²Em nego a acceptar que Calders sigui un exponent d'aquest corrent, malgrat diverses afirmacions al respecte. Joan Melcion (1980), afirma: "Tant Calders com Carpentier -igual que la majoria dels escriptors llatinoamericans adscrits al "realisme màgic"- parteixen d'una literatura

10. Finalment anomeno espai intertextual aquell que ha estat confegit a través d'altres informacions o altres textos dels quals s'apropia la veu narrativa, que fa seu així el llegat cultural existent i que, si convé, l'inventa, per completar-ne el ventall.

Un exemple paradigmàtic n'és Joan Perucho. Podem repassar alguns exemples extrets dels seus textos narratius on es mostra la descripció d'espais on s'acumulen informacions que pertanyen a diverses èpoques o a diversos textos (reals o apòcrifs) en un exercici constant d'intertextualitat.

Així, a *Les aventures del cavaller Kosmas*⁶³, la descripció de les ciutats de Cartagena⁶⁴, Toledo⁶⁵, Jerusalem⁶⁶, Atenes⁶⁷ o Venècia⁶⁸. La ciutat, així, es va fent a través dels testimonis de diversos autors i d'èpoques distintes. Es dona el cas que esmenta un text futur en la descripció de Barcelona⁶⁹, recurs, aquest, el d'esmentar textos que encara no s'han escrit en el moment que passa l'acció, que també empra a *Pamela*⁷⁰ en diverses ocasions.

europea intel·lectualitzada i decantada cap a l'irrealisme". Però Pere Calders practica el realisme fantàstic i, més que en la línia de Carpentier, jo el situaria en la línia de Borges, malgrat que alguns contes seus juguen amb la para-normalitat: *Les mans del taumaturg*, per exemple, o *L'"Hedera Helix"*, i algun altre del recull *Cròniques de la veritat oculta*.

⁶³Perucho (1985).

⁶⁴Perucho (1985:36-38).

⁶⁵Perucho (1985:67).

⁶⁶Perucho (1985:126-128).

⁶⁷Perucho (1985:145-147).

⁶⁸Perucho (1985:148-149).

⁶⁹Perucho (1985:86).

⁷⁰Perucho (1985).

Aquesta utilització de focalitzacions múltiples en la descripció d'espais s'utilitza tant per als escenaris realistes, enllaçats a manera d'itinerari, com per als espais màgics (els Monegros⁷¹) o per als fantàstics (abadia de sant Pacomi⁷²).

A *Pamela* els escenaris espacials separats en el temps tendeixen a trobar-se en la mesura que l'acció dels seus protagonistes els porta a superar els límits de l'espai temporal. La descripció dels escenaris espacials, doncs, respon també a focalitzacions múltiples. La tècnica i la lògica fantàstica del relat permet perfectament l'existència d'éssers i esdeveniments monstruosos en marcs realistes (que, per aquest fet, deixen de ser-ho).

Els exemples es podrien multiplicar. I fins i tot es podria acordar d'ampliar el nombre de tipus, o de reduir-lo, perquè potser espai al·legòric i simbòlic tendeixen a confondre's, i encara els límits que separen l'espai filosòfic del fantàstic o del conceputal potser són esborradissos. Tot i així penso que hi ha matisos que els donen una peculiaritat pròpia i és per això que m'he decidit de proposar-los separatament. Reconec que aquesta classificació no soluciona cap dels problemes que es planteja l'escriptor a l'hora d'encarar-se amb la creació, ni del lector a l'hora d'apropriar-se del text. Però potser ens ajuda a veure que els camins de l'imaginari són múltiples i diversos i que hi podem operar encara en moltes direccions, fent combinacions infinites, per a construir una multiplicitat de sentits tan rica com la possibilitat d'explorar l'imaginari.

⁷¹Perucho (1985), *Les aventures del cavaller Kosmas*.

⁷²Perucho (1985), *Les aventures del cavaller Kosmas*.

Bibliografia citada:

Aínsa, F. (1976), *La demarcación del espacio en la ficción novelesca*, a S. Sanz Villanueva y C. J. Barbachano, *Teoría de la novela*, Madrid, Temas 6 (pp. 305-352).

Albanell, Josep (1978), *Ventada de morts*, Barcelona, Dopesa.

Artís i Gener, Avel·lí (1968), *Paraules d'Opton el vell*, Barcelona, Ed. 62, "El Cangur", 1979.

Bal, Mieke (1985), *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1987.

Calders, Pere (1984), *Obres completes. 1*, Barcelona, Ed. 62.

Capmany, Maria Aurèlia (1988), *El cap de sant Jordi*, Barcelona.

Eco, Umberto (1979), *Lector in fabula*, Milà, Bompiani.

--- (1990), *Els límits de la interpretació*, Barcelona, Destino 1991.

Esriu, Salvador, *La pell de brau*, a *Obres completes I. Poesia.*, Barcelona, Ed. 62, 1968.

Foix, J.V. (1984), *Obres completes, 1. Poesia*, Barcelona, Ed. 62, 1984(2).

--- (1985), *Obres completes. 2. Prosa*. Barcelona, Ed. 62, 1985(2) ("Diari 1918").

Fuster, Jaume (1983), *L'illa de les tres taronges*, Barcelona, Planeta.

- (1985) *L'anell de ferro*, Barcelona, Planeta.
- (1993) *El jardí de les palmeres*, Barcelona, Planeta.
- Gimferrer, Pere (1981), *Mirall, espai, aparicions*, Barcelona, Ed. 62 "Cara i creu" 28.
- Melcion, Joan (1980), introducció a Pere Calders, *Aquí descansa Nevares i altres narracions mexicanes*, Barcelona 1980.
- Oliver, Maria Antònia (1985), *Crineres de foc*, Barcelona, Laia.
- Oller, Dolors (1982), *Els tres ordres de figuració a la poesia moderna i algunes consideracions sobre la postmoderna*, "Els Marges" 26(setembre 1982)43-56.
- Palol, Miquel de (1983), *El porxo de les mirades*, Barcelona, Els llibres de l'Ossa menor.
- Pedrolo, Manuel de (1972), *Introducció a l'ombra*, Barcelona, Proa.
- Perucho, Joan (1985), *Obres completes. 1. Novel·la, 1.*, Barcelona, Ed. 62.
- (1986), *Obres completes. 2. Narracions, 1*, Barcelona, Ed. 62.
- Rodoreda, Mercè (1979), *Tots els contes*, Barcelona, MOLC.
- (1980), *Viatges i flors*, Barcelona, Ed. 62.
- (1980), *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona, Club editor.
- (1986), *La mort i la primavera*, Barcelona, Club editor, 1986 (3).

Segre, Cesare (1985), *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.

Soler, Joaquim (1983), *Una furtiva llàgrima*, Palma de Mallorca, Ed. Moll.

---- (1985), *Cambra de bany*, Barcelona, Ed. 62.

Terry, Arthur (1981) *Pròleg: La poesia de Pere Gimferrer*, a Pere Gimferrer, *Mirall, espai, aparicions*, Barcelona, Ed. 62 "Cara i creu" 28, pp. 7-92.