

# D'Andersen a Carme Riera: una veu pròpia per a la sirena

Mireia Ferrando Simón  
Universitat de València  
Mireia.Ferrando@uv.es

## RESUM

*La veu de la sirena* (2015), de Carme Riera, adopta com a text de referència —o hipotext— el conte tradicional de «La sireneteta», fixat per Hans Christian Andersen (1837). Aquest estudi caracteritza la relació dialèctica que estableixen sengles obres des del punt de vista de les teoritzacions de Gérard Genette (1982) sobre la hipertextualitat. Riera reconeix obertament el text d'Andersen com a referent alhora que en canvia el sistema de valors subjacent. S'apropia del conte clàssic per a subvertir-lo i sotmetre'l així a una alteració ideològica interessada. El text resultant esdevé un títol original dins de l'àmplia trajectòria de l'escriptora mallorquina i projecta, així mateix, moltes de les constants de la seua literatura.

## PARAULES CLAU

*La veu de la sirena*; Carme Riera; Hans Christian Andersen; hipertextualitat; sirena

## ABSTRACT

*Carme Riera's* *La veu de la sirena* (2015) adopts as a model —or hypotext— “*The Little Mermaid's* fairy tale, written by Hans Christian Andersen (1837). This paper studies the link between both works using Gérard Genette's theory on hipertextuality (1982). Riera openly recognizes Andersen's fairy tale as a hypotext. However, she ideologically subverts it, with the resulting text becoming an original title within Riera's literary career and, at the same time, revealing many of the recurring topics in her writing.

## KEYWORDS

*La veu de la sirena*; Carme Riera; Hans Christian Andersen; hipertextuality; mermaid

REBUT: 30/06/2019 | ACCEPTAT: 22/10/2019

## 1. Introducció

Cada nova obra suposa per a Carme Riera un repte, un punt d'inflexió, un contrast amb l'anterior. La voluntat de no repetir-se, en una producció literària que abasta ja més de quatre dècades, l'ha duta a experimentar constantment amb les possibilitats de diversos temes, gèneres i registres fins a extraure'ls-en tot el suc. Només cal recordar amb quina naturalitat distreta ha sabut oscil·lar entre el lirisme i la ironia, entre l'intimisme i la sàtira social; o com ha aprofitat magistralment totes les possibilitats de l'epístola com a gènere; o com ha estat capaç de publicar una memorable novel·la històrica i, tot seguit i sense estridències, el dietari que va escriure durant el seu segon embaràs, per a provar, més tard, amb la novel·la negra; o com ha sabut adoptar la riquesa expressiva del mallorquí popular o el registre més acuradament culte segons el cas; o com ha recreat amb destresa tant els ambients més elitistes i refinats com aquells més marginals o estigmatitzats...

Des d'aquesta perspectiva de contrastos, *La veu de la sirena* (2015) és, també, una proposta singular dins de la seua producció: Riera s'enfronta de manera totalment destapada a un clàssic. El llibre físic, de fet, inclou, intercalat en pàgines blaves i de grandària menor, el conte tradicional de *La sirenetta*, fixat per Hans Christian Andersen (1837), en la traducció de Josep Carner amb el títol de «La donzella de la mar». El nou exercici que es planteja l'escriptora és, així, deliberadament obvi, clarament anunciat i advertit.

L'objectiu d'aquestes pàgines és caracteritzar aquesta relació dialèctica que estableixen el text canònic fixat per l'escriptor danès i la recreació que en fa Riera. Ara bé, tan bon punt ens endinsem en l'anàlisi comprovarem com aquesta singularitat de l'obra és, en bona mesura, aparent. L'anàlisi del joc hipertextual, partint del canemàs teòric fixat per Gérard Genette (1982), permetrà copsar com *La veu de la sirena* reuneix, alhora, molts dels trets capitals de la literatura rieriana. Al remat, es tracta d'una proposta nova però coherent amb la trajectòria literària de l'escriptora mallorquina.

## 2. Text i context

### 2.1 *El protagonisme femení: la veu d'una dona*

Avui és sabut i assumit, sense que implique una connotació negativa, que l'escriptura, com a activitat creativa, no naix del buit, desvinculada per complet de la literatura precedent. Així mateix, resulta ingenu pensar que reescriure la tradició literària és una proposta innovadora, original. Fins i tot, el plantejament més agosarat de ruptura és dependent de les convencions preexistents, perquè l'èxit rau en el contrast que se'n genera. Incalculables contes, rondalles i llegendes de tradició oral s'han adaptat des de sempre als distints contextos específics en què han existit. Contar un conte implica sempre adequar-lo a una audiència determinada; una adequació que se sol fer de manera instintiva o espontània i que no deixa de confirmar el nucli narratiu original (Pisanty 1995: 214).

Què porta Riera a reescriure, en ple segle XXI, un text fixat al segle XIX? I, sobretot, per què aquesta història de sirenes i no qualsevol altra? Val a dir que, fent cas de les informacions epitextuals, Riera presenta *La veu de la sirena* com un encàrrec editorial (Zaballa 2015):

Era un desafiament i em va semblar prou interessant; de manera que el vaig acceptar. Els interessava la figura de la sireneta, potser més que qual-sevol altre protagonista d'un conte d'Andersen, perquè representa aquella dona que no parla, que és mancada de llengua, que no pot expressar-se.

Riera centra el seu interès en la sirena com a personatge femení i, més concretament, en un dels aspectes més salvatges de la faula d'Andersen: la manca de veu. N'és un indicatiu gens innocent, d'aquest interès, el títol, *La veu de la sirena*, ja que prefigura el contrast que s'establirà amb l'hipotext universalment conegut. «Aquella dona que no parla», dona i veu. Automàticament, simptomàticament, recordem com un altre títol, primerenc, de la seua trajectòria literària ja remetia a aquest interès: *Palabra de mujer* (1980), primera autotraducció de Riera al castellà, en què l'autora trasllada a aquesta llengua la majoria de relats de *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975) i *Jo pos per testimoni les gavines* (1977). Amb aquest títol, targeta de presentació davant del públic castellà, Riera semblava voler destacar no tant la temàtica amorosa com el protagonisme inequívoc de la veu de les dones en els relats, en uns anys de descoberta del feminisme i de veus relacionades amb la causa, com les de Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Marie Cardinal o Annie Leclerc (Cotner 1991: 16). Pocs anys després de l'aparició de *Palabra de mujer*, Riera publicava l'article «Literatura femenina. Un lenguaje prestado?» (1982), en què reflexionava, entre altres coses, sobre si les escriptores haurien de rebutjar el llenguatge masculí i trobar-ne un de propi o, dit d'una altra manera, sobre aquesta recerca identitària d'una veu pròpia femenina, encetada per diverses escriptores des de la dècada dels setanta.

Més enllà de l'encàrrec editorial, el que és evident és que a Riera sempre li ha interessat aquesta relació entre l'escriptura i l'expressió de la identitat de la dona. I no solament de la dona. En realitat, en la literatura rieriana, a banda del protagonisme aclaparador de personatges femenins, hi trobem una preferència per fer emergir personatges marginats o estigmatitzats (homosexuals, jueus, esclaus...), als quals l'autora converteix en subjectes amb veu. Com exposa Beatriz Calvo Martín (2010: 87):

La polifonía, que no sólo amplía la voz literaria desde una perspectiva de género, sino que incluye también a otras personas con diferencias sociales marginadoras, es una de las características fundamentales en la obra de Carme Riera.

La sirena de Riera és una dona amb veu, immersa en un procés de (re)construcció de la identitat pròpia, que impugna la versió que ha donat d'ella el cànnon tradicional occidental. De fet, en l'obra, el personatge reivindica ara i adés la seua capacitat de narrar com a màxima voluntat d'alliberar-se d'aquest «llenguatge prestat» amb què se l'ha representada durant segles.

## 2.2 La veu d'una dona que és sirena

Els mites i motius clàssics resulten especialment propicis per als exercicis de recreació literària, d'actualització d'aquesta tradició, pel fet que formen part d'aquella enciclopèdia, d'aquell repertori bàsic, compartit per la col·lectivitat. La protagonista de *La veu de la sirena* no és una dona qualsevol, sinó una sirena. Això, automàticament, amera el relat d'unes connotacions que no podem deixar de considerar.

Des de l'antiguitat, el mite de les sirenes ha inspirat incomptables episodis del folklore universal, sota un paraigua amplíssim de representacions i de significats que ha anat variant al llarg del temps (García Gual 2014).

En les representacions artístiques i literàries més recents, s'ha accentuat l'estilització femenina d'aquests éssers mitològics que, d'antuvi, les mostres iconogràfiques més antigues il·lustren amb un cap masculí, barbut, i un cos sincrètic. Així, en les formes més modernes, s'ha tendit a «une féminisation croissante des Sirènes», a una «sexualisation du mythe» i a «une prépondérance de l'élément marin dans le microcosme des Sirènes, débouchant sur la figure de la femme-poisson» (Lermant-Parès 1988: 1292-1293). Certament, amb el temps, aquestes criatures han perdut l'element celeste o més espiritual (les ales de dona-ocell) i s'han associat a l'element marí o més terrenal (la cua de dona-peix) i, en concret, al microcosmos aquàtic, impregnat de significacions femenines (Barina 1980: 25).

No només la metamorfosi ha estat física. Tal com exposa Carlos García Gual (2014) en un imprescindible assaig sobre el mite, la sirena actual ha esdevingut una criatura allunyada de l'ésser clàssic maligne, perillós i voraç que amenaçava les peripècies d'Orfeu o d'Ulisses; una figura assimilable a un dimoni femení, que arrastrava cruelment els navegants a la perdició per mitjà del seu cant. Clergues i moralistes cristians reinterpretaren la figura clàssica com el símbol de la incitació a la luxúria, al plaer sensual:

la seducción sirénica dejó de ser auditiva para hacerse ante todo imagen visual. Era el aspecto de las bellísimas y desnudas damas de las aguas y sus gestos provocativos lo que tentaba a quienes las divisaban. Mucho más que su voz y su mensaje musical, aunque siguieran cantando (García Gual 2014: 13).

Després, el romanticisme alemany connota el mite amb un nou motiu: el de la seducció d'un amor impossible. Algunes sirenes, o dones d'aigua, misterioses i silencioses, s'amaguen en coves i llacs. D'altres, s'associen a la figura de la *femme fatale* de moda al segle XIX. Unes altres, encara, com la sirena d'Andersen, encarnen la imatge del personatge femení de la sirena «enamorada, ansiosa de canviar de estatus y hacerse mujer, cambiando su cola por dos esbeltas piernas, para casarse con su amado, abandonando su nativo palacio submarino» (García Gual 2014: 14). Una imatge, aquesta última, perpetuada per la factoria Disney i que s'ha acabat imposant en l'imaginari col·lectiu.

Hi ha qui veu en la sireneta de la faula d'Andersen:

Le prix à payer par la condition humaine pour transformer son animalité primitive (la materia prima) et accéder de la sorte à la pleine existence et à la verticalité: sortir de la grande mer de l'Inconscient, pour tenir les pieds sur terre en gardant la tête tournée vers les cieux (Cazenave 2000: 635-636).

Ara bé, donar compte ací de tantes i tantes interpretacions sobre el significat del mite resultaria inabastable. També depassaria amb escriure els límits d'aquest estudi resseguir les reinterpretacions artístiques i, especialment, literàries del mite: a més de nombrosos textos grecollatins, les sirenes apareixen o s'evocuen en passatges bíblics, en els somnis de Dant i en obres d'autors cèlebres com Oscar Wilde (*The fishermen and his soul*, 1891), Emilia Pardo Bazán (*La sirena negra*, 1908), Franz Kafka (*Das Schweigen der Sirenen*, 1919), Bertolt Brecht (*Odysseus und*

*die Sirenen*, 1933), Ana María Matute (*Primera memoria*, 1960) o Luis Cernuda («Las sirenas», 1975), Jose Luis Sampedro (*La vieja sirena*, 1990), Mario Benedetti (*La sirena viuda*, 1999) i un llarg etcètera.

En l'àmbit de la literatura catalana, l'entrada «sirena» del *Diccionari català-valencià-balear* recull l'esment d'aquestes criatures a obres dels grans clàssics medievals, com ara Joan Roís de Corella, Jaume Roig, Joanot Martorell o Antoni Canals. Anna Maria Saludes (2017: 272) ja apunta diverses mostres significatives d'aparició de les sirenes, com ara la sardana «L'empordà», de Joan Maragall i Enric Morera, les narracions de Joaquim Ruyra «Sa xucladora» i «Les senyorettes de la mar» (1920) o el conte «El noi i el roger» (1935), de Mercè Rodoreda, entre moltes altres que Saludes convida a rastrejar i estudiar. En el cas de Rodoreda, per exemple, seria interessant aprofundir-hi. Contes com «Ada Liz» o «La brusa vermella», o també els seus versos, hi donarien peu. A més a més, per a Neus Real (2005: 363), el conte de preguerra «La sireneta i el delfí» (1933), actualment perdut, podria ser una reelaboració rodorediana de «La donzelleta de la mar».

L'aparició de sirenes en els contes de Pere Calders «Mitologia costanera» i «Vora el mar», pertanyents al recull *Un estrany jardí* (1985), ha estat detectada i analitzada per Carme Gregori (2006: 185-187). Encara en l'àmbit de la narrativa, podem destacar el *Tombatossals* (1988) sincrètic de Josep Pascual Tirado, bastit a partir dels motius folklòrics del gegant i la sirena, o, per esmentar una obra més recent, la novel·la *Cants de sirena negra* (2015), de Sebastià Benassar.

En la parcel·la teatral, podem esmentar *La sirena* (1891), de Josep Pin i Soler, mentre que en l'àmbit de la poesia destaca la reformulació de la sirena en Maria Mercè Marçal, estudiada per Caterina Riba (2014: 112-116). Ni que siga només un esment mereix també la cançó «Dona d'aigua» (2014), del grup valencià La Gossa Sorda, que explota la llegenda de la dona d'aigua que, cada cent anys, apareix al barranc de l'Encantada, a Planes (Alacant). Precisament, la traducció de Josep Massó i Ventós del conte d'Andersen (1911), anterior a la de Carner, porta per títol «La dòna d'aigua». L'obra de Riera queda inserida, per tant, en una llarga tradició de reformulació i reescriptura del mite.

### 3. El joc hipertextual en *La veu de la sirena*

Seguint la proposta terminològica de Genette (1982: 291-293), l'obra de Carme Riera funciona com a hipertext de *La donzelleta de la mar*, versió carneriana del conte fixat per Andersen al segle XIX, amb la qual estableix una relació de transformació seriosa o transposició. L'escriptora s'enfronta a un clàssic cara a cara, o siga, de manera totalment declarada, amb la doble intenció de ser-ne fidel (perquè l'exercici hipertextual siga recognoscible) i, alhora, de distanciar-se'n (per tal d'atorgar a la història un nou sentit i, doncs, una nova dimensió al mite). Riera parteix, així, d'una tradició que reconeix com a pròpia i que solament viu mentre és al·ludida, revisitada i reescrita. Alhora, però, l'actualitza, projectant el clàssic en el present, situant-lo en un nou marc històric i cultural. En *La veu de la sirena* hi ha, doncs, un doble moviment que afirma i nega el conte popular o, dit d'una altra manera, una doble relació amb l'hipotext: de dependència i de superació, o actualització.

Convé recordar que, segons el clàssic d'Andersen, la sireneta, una adolescent rebel engegada per amor, un amor per algú a qui tan sols ha vist, acorda amb una

bruixa marina pagar un preu molt alt perquè aquesta la transforme en humana i així poder pujar a la superfície, on viuen els humans, a conquerir el jove príncep. En concret, accedeix a abandonar per sempre més el fons marí (i, per tant, a no poder tornar a casa, amb la família), accedeix a perdre la longeva esperança de vida que té tota sirena (tres-cents anys), accedeix a sacrificar la seua cua de peix característica per unes cames d'humana (cosa que li reportarà dolor de per vida, ja que quan camine tindrà la sensació de xafar ganivets) i, encara més, accedeix a deixar-se tallar la llengua i restar muda per sempre més, a perdre, doncs, doncs, la veu més bella del fons marí, tal com la descriu Andersen. Tot això sabent que morirà i es convertirà en escuma de mar si no aconsegueix enamorar el príncep i aquest s'acaba casant amb una altra dona, que és el que finalment succeirà.<sup>1</sup>

### 3.1 Transformació del mode i la veu narratius

La sirena havia emmutit: havia sacrificat la veu com a peatge per a aconseguir l'amor del príncep. Amb voluntat de transformar la vulnerabilitat del personatge, la sirena rieriana deixa de ser una criatura sotmesa a un narrador omniscient, intèrpret dels esdeveniments i dels sentiments. És ella qui construeix un relat autobiogràfic i, sense filtres, ens l'ofereix. En terminologia genettiana (Genette 1982: 404), es produeix amb aquest gir una transmodalització intramodal, és a dir, una modificació tant del mode narratiu com de la veu narrativa de l'hipotext, que desplaça el narrador extradiegètic heterodiegètic amb focalització zero del conte d'Andersen, aquell narrador-déu que tot ho sap i que no intervé en el curs dels esdeveniments, i deixa pas, en el conte de Riera, a la veu narrativa de la sirena, és a dir, a la d'una narradora extradiegètica autodiegètica, protagonista dels fets que narra i que s'expressa amb ànim de resignificar l'hipotext.

Aquesta sirena, que, per cert, es diu Clidna —Andersen l'havia mantinguda innominada—, guanya l'expressió pròpia de la qual el danès l'havia privada. No cal insistir ací en el pes d'aquests dos elements humanitzadors, veu i nom, a l'hora de (re)construir-se una identitat individual i relacionar-se amb els altres.

---

<sup>1</sup> En relació amb aquest final, M. Carme Bernal i Creus (2006: 56) l'exposa com a paradigma de la tendència del contista danès a fugir dels tancaments fàcils i feliços de les narracions, fet que la factoria Disney esborrarà: «El valor del sacrifici fa dels personatges andersenians petits herois: la sireneta, el soldadet de plom o la venedora de llumins actuen com els personatges de les grans tragèdies, per als quals la mort té un lloc, perquè és entesa no com un final terrenal, sinó com un trasllat a un altre univers o palau dels déus. Els personatges dels contes d'Andersen fugen del que en podríem dir una via fàcil, la que constitueix el final feliç d'una narració. Andersen s'escapa de l'exigència comuna dels contes tradicionals i s'enfila cap a la via literària, allà on s'admet que el fet que la sireneta es converteixi al final en escuma de mar és una obertura i no un final tancat per les convencions pedagògiques, que redueix la trama al típic conte de fades ensucrat. Andersen ve a dir que la literatura en la infància no ocupa només un lloc d'entreteniment, sinó de pensament; que la narració no sols té la missió d'entretenir, sinó que fa de subjecte estètic; però, sobretot, ve a dir que el conte té l'objectiu d'obrir finestres sense restriccions, de colpir l'infant que escolta o que llegeix per proporcionar-li plaer, emoció, paraules dites dins d'un context inigualable per potent, per màgic, per bell. Heus aquí el valor de l'educació literària que ens suggereix Andersen.» L'eliminació de tota aquesta complexitat moral per part de Disney és criticada ara i adés per la sireneta rieriana.

### 3.2 Transformació del marc espacial i temporal

En conseqüència amb els canvis anteriors, es produeixen altres transformacions semàntiques deliberades que afecten el significat de l'hipotext i singularitzen l'hipertext resultant mitjançant diversos procediments. Una d'aquestes transformacions opera amb la manipulació del marc espacial i temporal de la història original i constitueix, per a Genette, una transformació diegètica o transdiegetització (Genette 1982: 418).

El conte d'Andersen se situa en un espai i un temps indefinits, talment com fan els contes clàssics. Riera modernitza la història, tot aproximant-la als temps presents. Cliodna parla des del segle XXI (o, concretament, des de l'any 2014, en què Riera escriu la història), quan ja han passat cent quaranta anys dels fets:

A poc a poc les ones van anar desfent el meu cos, diluint-lo lentament. Sense dolor, em varen convertir en la seva escuma, on he passat ja els meus primers cent quaranta anys, la qual cosa suposa que la maga no va poder arrabassar-me el do de viure'n tres-cents, com els és donat a totes les sirenes, ni tampoc que m'arribin ecos de tot el que succeeix a les profunditats marítimes, com també de tot el que passa a la terra i, en conseqüència, tot el que han contat i conten sobre mi (Riera 2015: 87).

Aquesta distància temporal li permet alternar la narració ulterior amb el comentari actual d'aquelles vivències. La sirena recorre a la memòria per narrar la pròpia versió dels fets i és en el passat que troba les raons per a explicar i explicar-se la seua identitat actual. Per mitjà de diversos marcadors textuais, Cliodna invoca obertament Andersen en diverses ocasions per a desautoritzar-lo. Per exemple:

He escoltat moltes vegades el relat del danès i puc dir que s'equivoca, perquè les sirenes no moren fins a sobrepassar els tres-cents anys i és impossible que la nostra mare ens parís en vorejar aquesta edat.

En el vaixell no hi havia ball, potser havien previst que n'hi hagués a la nit, com explica Andersen (Riera 2015: 48).

A pesar d'això, de vegades, també és capaç de reconèixer-li'n els encerts. Per exemple, quan afirma que: «El camí cap a la casa de la maga el descriu Andersen amb poc marge d'error» (Riera 2015: 34).

Pel que fa a la localització espacial del relat, les marques textuais són escaduseseres però permeten situar-lo [...], retornat-lo així a la mar d'Homer (Ramon 2015: 8; Saludes 2017: 280). En una ocasió, per exemple, Cliodna conta que les pròximes olímpades se celebraran, a diferència de les anteriors, «en aigües atlàntiques i no mediterrànies» (Riera 2015: 16), o en una altra, diu que han de navegar fins a l'Adriàtic, on el príncep té un palau (Riera 2015: 69).

### 3.3 Altres mecanismes de transformació

La transposició pragmàtica (Genette 1982: 442) és un altre mecanisme de transformació semàntica que té a veure amb els canvis en el sentit de les accions i inevitablement arrossega canvis en les conductes dels personatges —o transformacions per transmotivació (Genette 1982: 466)— i en el valor que se'ls atribueix —o transformacions per transvaloració (Genette 1982: 514). És evident que les

alteracions ideològiques interessades són un pas més, esperable, en l'aposta per l'acostament del text d'Andersen a la sensibilitat del públic contemporani.

En aquest sentit, un dels canvis més visibles de *La veu de la sirena* respecte del seu hipotext és la revaloració que experimenten els personatges femenins i, per contra, la desvaloració dels masculins. Es produeix, així, una feminització de la història. A banda del protagonisme de Cliodna, és sobre l'àvia i les germanes, la maga del mar i, fins i tot, la mare del príncep, que recau el pes de la trama; per contra, els personatges masculins del pare i del príncep ocupen papers passius i secundaris.

De la protagonista, Andersen destaca que és la més jove i la més bonica, que té una pell blanca i delicada i els ulls blaus, que és una donzella curiosa, quieta i pensívola. Riera ha confessat que li «molestava que fos tan passiva, per això la vaig fer més transgressora, normalitzant-la per a aquest segle XXI» (Hevia 2015). De Cliodna, no en coneixem amb detall l'aspecte físic, però sí que sabem que compagina l'escola amb una carrera com a esportista i que amb només tretze anys és ja tota una professional del salt marítim acrobàtic. Tanmateix, es queixa que mai no li han preguntat si realment li agrada competir o entrenar-se i, immersa en la pubertat, rebutja les seues habilitats d'atleta, que li havia estimulat el pare. D'aquest pare, Andersen ens diu que és vidu i rei del mar. En canvi, Cliodna ens fa saber que és enginyer i una mica faldiller, i que no és ni cap vidu. A més, és un pare absent: «era l'àvia qui, ajudada per tres noies de servei i una majordoma, s'encarregava del funcionament domèstic, a més de vigilar la nostra educació» (Riera 2015: 11). Mentre que, de la mare de Cliodna, Andersen no en diu res, Cliodna assegura que ha refet la vida amb el seu advocat, després d'haver-se'n anat de casa «cansada de les infidelitats del pare, que no era rei però gràcies als contactes amb aquest va guanyar la nostra custòdia» (Riera 2015: 10).

La sireneta d'Andersen, a més, és la menuda de sis germanes que s'estimen el seu hàbitat natural marítim i no aspiren, com la germana menuda, a viure en terra ferma. Però Cliodna corregeix les fonts de l'escriptor nòrdic: «Andersen assegura que érem sis germanes, no sé si perquè mitjà dotzena li semblava més adient per a una germanor de sirenes principesca o perquè els seus informants es van equivocar augmentant-ne el nombre de quatre a sis» i, a més, es reivindica: «No té raó quan assegura que la nostra ocupació consistia, com a tasca única, a conrear una pastera al jardí de casa, que en efecte era gran» (Riera 2015: 12). Cliodna conta que totes elles, que també tenen nom propi, van obtenir una titulació per a cursar estudis superiors: Aglaia era una brodadora de renom; Hermínia, una enginyera jubilada, i Terpsícore es va dedicar professionalment a la història i a fer conferències arreu.

Riera aprofita totes aquestes descripcions per a al·ludir a alguns dels episodis més famosos lligats a la història d'aquests éssers mitològics. Per exemple, Cliodna explica que Terpsícore va voler ser historiadora per saber

d'on proveníem, quina relació guardàvem amb les sirenes alades que van temptar Ulisses, o amb les que, després de competir amb el músic Orfeu, en perdre, moriren ofegades al mar perquè no tenien encara la cua de peix i les seves ales no els servien com a remes (Riera 2015: 13).

O conta també que la seua germana sempre omet un episodi tràgic en la seua història:



quan encara érem criatures alades, vam perdre el concurs de cant enfront de les nostres ties, les muses, i elles ens van plomar i amb les plomes es van fer corones. Va ser tan gran la humiliació i la vergonya, tan gros el daltabaix, que ens precipitàrem al mar... (Riera 2015: 14).

En certa manera, les informacions com aquestes disseminades lleugerament al llarg del text proven la feina de documentació sobre el món de les sirenes prèvia a l'escriptura de l'obra, encara que, «per sort, a l'hora d'escriure em vaig desfer de tot aquest llast, perquè l'erudició sempre fa nosa a la ficció» (Hevia 2015). L'agraïment final de l'obra així ho reconeix: «Vull agrair a Fernando Valls que m'hagi posat en contacte amb els sirenòlegs, els textos dels quals he llegit amb profit i diversió.»

La transmotivació també té repercussions importants en el curs dels esdeveniments, perquè modifica en part la motivació principal de la sirena d'Andersen. En concret, es produeix una desmotivació parcial que, fins a cert punt, remet a la versió propagada per la factoria Disney, que, segons Clidna, va «endolcir el relat» (Riera 2015: 9).<sup>2</sup> La sireneta clàssica no sols aspirava a enamorar el príncep, sinó també a aconseguir una ànima immortal com la dels humans. Clidna denuncia només començar que aquest desig d'immortalitat és un afegitó d'Andersen, tot esborrant la petjada de la moral religiosa tradicional, i s'explica:

Haig d'assenyalar que jo no vaig buscar un home per tenir una ànima immortal, però quan vaig enamorar-me fins a la més íntima i minúscula de les escates de la meua cua de peix i dels molls dels meus ossos de dona va néixer dins meu la necessitat absoluta de fusionar-me i confondre'm amb ell per sempre. En tenia ben bé prou amb aquest regal d'immortalitat si ell em corresponia. Perquè arribés aquest instant ho vaig donar tot. I si l'hagués tinguda, també hauria cedit la meua ànima immortal (Riera 2015: 9).

La pràctica de tots els mecanismes anteriors altera essencialment el desenllaç i afecta la moralitat del conte clàssic. La sirena, muda, és incapaç de fer saber al príncep que fou ella qui el va rescatar de morir ofegat, de manera que el príncep, frustrat per no trobar aquella criatura que li va salvar la vida, acaba casant-se amb una altra dona, cosa que provocarà la mort de la sirena a trenc d'alba. Poques hores abans, però, reapareixen en escena les germanes de la donzelleta disposades a evitar el fatídic desenllaç. Perquè la germana menuda salve la vida, haurà de matar el príncep amb un ganivet màgic prestat per la bruixa. La protagonista, encara enamorada, és incapaç de fer-ho i acaba fatídicament dissolta en l'escuma del mar.

En aquest punt, Andersen ressuscita la sireneta i la transforma en un ésser eteri, en una de les filles de l'aire que, tot i no tenir una ànima immortal, aconseguirà la salvació i la vida eterna si, per un espai de tres-cents anys, Déu veu que treballa pel bé dels homes i es dedica a fer bones accions. Una porta, doncs, a la immortalitat que només resta oberta a qui ha portat una vida de patiment i sacrifici, com és el cas. Ara bé, segons la història, per cada infant dolent que es troben aquestes dones invisibles, Déu els afegirà un dia als ja tres-cents anys de penitència que han de passar fins a arribar al Paradís.

<sup>2</sup> Per a aprofundir en el contrast entre el conte clàssic i la versió cinematogràfica de Disney, vegeu Tritès (1991: 145-152) i Hastings (1993: 83-92).

En el conte de Riera, la possibilitat de redempció no existeix. La sirena, en un acte d'amor, també perdona la vida al príncep encara que això implique que en perda la pròpia. Però és evident que, més enllà d'aquest punt, la conclusió tradicional, pel segell moral cristià estampat pel danès, resulta caduca per a un conte del segle XXI i, a causa de les diverses transformacions introduïdes, resulta inviable per a l'hipertext.

Clodna desmenteix Andersen: rebutja el miratge de la immortalitat, no hi ha cap possibilitat de salvació. Ens parla sent escuma de mar, a través de les ones, «vella, tossuda i enamorada, apropant-me i allunyant-me de la costa, sense llengua però amb veu manllevada que he fet meva» i que «entre els seus rumors parla de sirenes i de dones i propaga la meva història» (Riera 2015: 88). I és gràcies a aquesta «veu manllevada» que se'ns ha pogut mostrar com una dona-sirena de sentiments complexos: enamorada, sí, però també penedida per haver-s'ho jugat tot «a aquesta carta única i xifrada de l'amor, com tantes dones al llarg d'una història inacabable d'amors desgraciats i terribles» (Riera 2015: 10), també trista per no haver-se adonat a temps que «el meu amor per ell havia fet minvar el que hauria d'haver sentit per mi mateixa» (Riera 2015: 83), però també i, sobretot, decidida a desmuntar el paternalisme, generalment masculí, que, des de fa molts segles, ha reprimit i suplantat tantes veus, especialment femenines, com la seua.

#### 4. Les implicacions del joc hipertextual

El contrast entre l'hipertext i l'hipotext posa de manifest una intenció autorial de generar nous significats. L'exercici hipertextual reclama un acostament a la tradició i, alhora, palesa una actitud de disconformitat cap als valors difosos per un clàssic universal. Al capdavant, és així com es construeix la literatura: amb i contra la tradició. Però seria erroni reduir les implicacions de tot aquest joc hipertextual que hem anat descabdellant a una mera actitud irreverent amb la tradició per part de l'autora. De fet, no hi ha darrere de la proposta rieriana un afany ridiculitzador o destructiu. La mallorquina també valora i actualitza una tradició reconeguda com a pròpia, que solament viu mentre és al·ludida, revisitada i reescrita, com és el cas.

El doble moviment que implica la hipertextualitat, d'afirmació i de negació de l'hipotext, de superació i de dependència, és un dels predilectes de Riera. Ho és perquè aquesta pràctica posa al descobert l'arbitrarietat del discurs literari a l'hora de donar testimoni de la realitat i perquè té a veure, també, amb un principi fonamental que Riera sempre ha defensat i practicat: el de la llibertat autorial. La literatura hipertextual demostra la fragilitat de qualsevol text que aspire a fixar un sentit definitiu o unívoc sobre el món i posa en evidència que el clàssic (i, de retruc, la ideologia que vehicula) és, també com l'hipertext, una construcció lingüística i ficcional més. Així doncs, *La veu de la sirena* no només discuteix la ideologia del clàssic, sinó que s'erigeix com un clar exponent del que Genette considera literatura de segon grau, perquè accepta obertament la seua condició d'artifici.

## 5. Conclusions

A l'inici, havíem apuntat la singularitat de l'obra en el context de la producció de Riera. Ara, però, estem en condicions de situar-la-hi més acuradament i demostrar que no ho és tant, de singular, llevat de les aparences externes i de l'ànim d'enfrontar-se de manera totalment directa i destapada a un clàssic. *La veu de la sirena* no és l'obra més ambiciosa de l'autora mallorquina, però projecta moltes de les constants de la seua literatura (Arnau i Cotoner 2011; Cotoner 2000, 2006; Gregori 1997, 2006, 2013; Julià 2009).

No és nou, per exemple, que l'amor i, en concret, l'amor adolescent, siga el motiu principal d'un relat seu, ni és nou, tampoc, el rerefons ambiental marítim que esdevé, al seu torn, inspiració incessant de símbols i d'històries. Així mateix, no passa desapercebut el retorn a un gènere com el conte, del qual Riera és perfecta coneixedora i, menys encara, que trie recrear un clàssic en què la dona és la protagonista absoluta. Tampoc no ens té desacostumats al fet que aquesta protagonista femenina faça ús de la primera persona verbal i que aspire a reconstruir la identitat personal i a tractar d'explicar-nos-la per mitjà de la recuperació del passat, de la memòria. D'alguna manera, en *La veu de la sirena* també és present el tema del doble, un dels predilectes de l'autora, que pren ara forma d'oposició entre dues èpoques, dos mons, dues ideologies, i posa de relleu la subjectivitat de qualsevol interpretació; un tema que també es pot relacionar amb l'atracció per un ésser com la sirena, per la doble forma, segons el mite, de dona i ocell i, després, de dona i peix, que inevitablement recorda al primer epígraf de la carrera de Riera, una citació d'Empèdocles en *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975), que fa referència a l'alteritat d'un «ocell i peix mut dins la mar». I és que, finalment, no és en absolut extraordinària l'aposta per la hipertextualitat o, en la seua forma puntual, per la intertextualitat escampada ací i allà. *La veu de la sirena* no és ni de bon tros la primera obra que estableix un diàleg amb la tradició i, doncs, que ret homenatge al cànon, siga propi o universal; tampoc no és la primera que pica l'ullet al lector coneixedor de la producció rieriana. No debades, fer palesa l'autoconsciència literària és, també, una de les constants principals de la literatura de Carme Riera. Una obra singular, única des del seu plantejament, i alhora plenament rieriana.

Heus ací, en *La veu de la sirena*, un nou exemple del poder de seducció que, com el cant de les sirenes, busca provocar la literatura de Carme Riera.

## Referències bibliogràfiques

- ARNAU, Pilar; Luisa COTONER (eds.) (2011): *Els subjectes de l'alteritat: estudis sobre la narrativa de Carme Riera*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BARINA, Antonella (1980): *La Sirena nella Mitologia. La Negazione del Sesso Femminile*. Pàdua: Mastrogiacomio Editore.
- BERNAL I CREUS, M. Carme (2006): «Infància i educació literària. A propòsit de Hans Christian Andersen». *Revista Catalana de Pedagogia* núm. 5: 51-61.
- CALVO MARTÍN, Beatriz (2010): «Carme Riera y la escritura de mujer». Dins Fabrice CORRONS; Sandrine FRAYSSINHES-RIBES (eds.): *Lire Carme Riera. À propos de «La meditat de l'ànima»*. Péronnas: Editions de la Tour Gile, p. 83-104.
- CAZENAVE, Michel (dir.) (2000): *Encyclopédie des symboles*. Le livre de Poche.
- COTONER, Lluïsa (2006): «Discurs polifònic, realitat polièdrica, un tret característic a l'obra de Carme Riera». *Caràcters* núm. 34: 26-27.
- (ed.) (2000): *El mirall i la màscara: vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l'obra de Carme Riera*. Barcelona: Destino.
- (1991): «Introducción». Dins Carmen Riera: *Te dejo el mar*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 11-33.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2014): *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner Publicaciones.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- GREGORI, Carme (2013): «Imatges del món i miralls literaris. L'escritura metaficcional en l'obra de Carme Riera». *Lectora: revista de dones i textualitat* núm. 19: 13-23.
- (2006): «Identitat, memòria, literatura: les novel·les de Carme Riera». *Caràcters* núm. 34: 30-31.
- (1997): «Identitat i alteritat en les novel·les de Carme Riera». *Caplletra* núm. 22: 91-103.
- (2006): *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- HASTINGS, William (1993): «Moral Simplification in Disney's *The Little Mermaid*». *The Lion and the Unicorn* núm. 17/1: 83-92.
- HEVIA, Elena (2015): «La sireneta de Carme Riera». *El Periódico* (25/03/2015) <<https://www.elperiodico.cat/ca/oci-i-cultura/20150324/la-sireneta-de-carme-riera-4047184>> [data de consulta: maig de 2019].
- JULIÀ, Lluïsa (2009): *Carme Riera*. Barcelona: AELC.
- LERMANT-PARÈS, Annie (1988): «Les sirènes dans l'antiquité». Dins Pierre BRUNEL (dir.): *Dictionnaire des mythes littéraires*. Mònaco: Éditions du Rocher, p. 1289-1293.
- PISANTY, Valentina (1995): *Cómo se lee un cuento popular*. Barcelona: Paidós.
- RAMON, Antònia (2015): «Qui barata el cap se grata». *Caràcters* núm. 72: 8-9.
- REAL MERCADAL, Neus (2005): *Mercè Rodoreda: l'obra de preguerra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- RIBA, Caterina (2014): *Maria-Mercè Marçal. L'escriptura permeable*. Vic: Eumo Editorial.
- RIERA, Carme (1982): «Literatura femenina. Un llenguatge prestat?». *Quimera* núm. 18: 9-12.
- (2015): *La veu de la sirena*. Barcelona: Edicions 62.
- SALUDES AMAT, Anna Maria (2017): «Les sirenes de Carme Riera». Dins Eulàlia MIRALLES; Jordi MALÉ (eds.): *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània II*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 267-287.
- TRITES, Roberta (1991): «Disney's Sub/Version of Andersen's *The Little Mermaid*». *Journal Of Popular Film & Television* núm. 18/4: 145-152.
- ZABALLA, Bel (2015): «Carme Riera: 'En l'època d'Andersen l'amor era l'opi de les dones'». *Vilaweb* (30/03/2015) <<https://www.vilaweb.cat/noticia/4237931/20150330/carme-riera-lepoca-dandersen-lamor-era-lopi-dones.html>>[data de consulta: maig de 2019]