

INSULARITAT I ESTRANGEÏTAT: BRESSOLS DE LA MONSTRUOSITAT?

Les expressions de la identitat insular en escriptores menorquines des de les metodologies de l'imaginari i l'estructuralisme figuratiu



Blanca Lozano Pons

NIA: 183010

Tutora: Hélène Rufat

Any acadèmic: 2018 / 2019

Facultat d'Humanitats, Universitat Pompeu Fabra

**de ces nuées viennent les pluies
fécondantes comme les orages dévastateurs.**

Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Gilbert Durand

Als meus pares, Marlen i Sano, que em van regalar l'illa tot just vaig néixer i que des d'ella m'han anat acompanyant.

Gràcies a Hélène Rufat per obrir-me el món inacabable de les imatges i els símbols; al company, Bernat, per ser el llevat que féu fermentar aquest treball; gràcies a Carme Cloquells i Maite Salord per la dedicació, la participació i la inspiració; a Francesc Florit, per l'ajuda i el contacte; gràcies a totes les persones que, des de l'altra banda de la porta de la meva habitació i fins a Sèrbia, han assistit al meu zenit acadèmic. Gràcies, finalment, a Menorca i a totes les seves imatges evocadores.

ÍNDIX

REGISTRE DE PERSONATGES DE LES OBRES	5
1. INTRODUCCIÓ	6
1.1. “LA REBEL·LIÓ DE LES ENTRANYES”	8
2. CONSTEL·LACIÓ SIMBÒLICA DE LA INSULARITAT	11
2.0.1. PAISATGE INSULAR: MAR	12
2.0.2. DE LA MAR, EL MEDITERRANI	16
2.1. CONNEXIÓ I: “AMAGATALL GENERÓS D'AQUELLS QUE NO VOLEN SER TROBATS”	17
2.1.1. LA VEU DE L'ILLA	17
2.1.2. EL REFUGI	19
2.1.3. LA GÀBIA	20
2.1.4. ILLAÏTAT SOLITÀRIA	22
2.2. CONNEXIÓ II: LA DECISIÓ D'AQUIL·LES: RECORD O OBLIT	23
2.2.1. EL LLIGAM AMB EL PASSAT	23
2.2.2. PERVIURE EN LA MEMÒRIA	25
2.2.3. TEMPS CÀNDIDS: LA INFANTESA	26
2.3. CONNEXIÓ III: EL CORDÓ UMBILICAL DE L'ILLA (RÈGIM NOCTURN)	27
2.3.1. CIRCULARITAT	27
2.3.2. EL RETORN A CASA	28
2.3.3. L'ILLA I LA MATERNITAT	30
2.3.4. LA QUARTA FEMINITAT	32
2.4. LES PECES DEL TRENACLOSQUES (RÈGIM DIÛRN)	34
2.4.1. DE L'ABISME A L'ASCENSIÓ	34
2.4.2. A LA RECERCA DE LA VERITAT	36
2.4.3. ELS ÒRGANS DE LA LLUM	38
3. CONSTEL·LACIÓ SIMBÒLICA DE L'ESTRANGEÏTAT	41
3.0.1. LA DESARTICULACIÓ DE LA MAR	41
3.0.2. DOBLES ESTRANGEÏTATS: SEGUINT ELS MITEMES DE MEDEA	42
3.1. UNA PERCEPCIÓ DISTORSIONADA DE L'ESPAI-TEMPS	44
3.1.1. EL DISTANCIAMENT DEL JO	44
3.1.2. DOS PARADIGMES SEPARADORS	45
3.1.3. LA RESOLUCIÓ DE L'ESTRANGER	46
3.2. L'OBLIT O EL PROCÉS HOMEOSTÀTIC VOLUNTARI	48
3.2.1. EL MORT SENSE CADÀVER	49
3.2.2. EL REPÒS ETERN DINS L'OBLIT	50
3.3. LA FALLIDA DE LA MATERNITAT/PATERNITAT	51
3.3.1. EL COMPLEX DE NAIXEMENT	52
3.3.2. ELS TENTACLES DE LA MARE	53

4. ESTRUCTURA MITÈMICA DE LA MONSTRUOSITAT	55
4.1. FISONOMIES	56
4.1.1. ELS ROSTRES DEL MAL	56
A) Monstruosa vellesa: <i>La mort de l'ànima</i>	56
B) Doble ració de monstrositat: <i>Mar de boira</i>	57
C) Monstres interns i externs: <i>Els fantasmes de Bloomsbury</i>	59
4.1.2. L'HEROÏCITAT DIÛRNA	60
4.2. ESTRUCTURES ARQUETÍPIQUES:	61
4.2.1. ACTES CAPITALS	61
A) Violència física i/o psicològica	61
B) Perdre, esborrar, matar	61
C) Introduir-se en la consciència	62
D) Caiguda	62
4.2.2. SITUACIONS CONDICIONANTS	63
A) Absències	63
B) Culpa	64
C) Nebulosa d'encryptament	65
4.2.3. EL DECORAT: ESTATS DE LA SUBJECTIVITAT	66
A) Silenci o mutisme	67
B) Tenebrositat	68
C) Fred gèlid	69
D) Boira	69
4.3. OBJECTES EMBLEMÀTICS	70
4.3.1. ARMAMENT DEL MONSTRE	70
A) Fortuna i estatus	70
B) Fe	71
C) Fortificació	72
4.3.2. ARMAMENT DE L'HEROI: LA IL·LUMINACIÓ REVELADORA	72
5. CONCLUSIONS	73
5.1. CAP A UNA NOVA NOCIÓ D'INSULARITAT	75
5.2. L'ILLA I LA LITERATURA	77
6. BIBLIOGRAFIA I FONTS ELECTRÒNIQUES	79
6.1. PRIMÀRIA	79
6.2. SECUNDÀRIA	79
6.3. WEBGRAFIA	81
7. ANNEX 1 (TEXTOS)	81
8. ANNEX 2 (LES VEUS DE LES AUTORES)	83
A) CARME CLOQUELLS TUDURÍ	83
B) MAITE SALORD RIPOLL	87

Registre de personatges de les obres

Obres	Personatges	
<i>La mort de l'ànima</i> , Maite Salord, 2007	Esperança (protagonista, germana d'Andreu)	
	Andreu (protagonista, germà d'Esperança)	
	Miquel Àngel (fill d'Esperança)	
	Narrador	
	Estrella (cuidadora d'Esperança)	
<i>Mar de boira</i> , Maite Salord, 2004	Laura (protagonista)	
	Elena (mare de Laura)	
	Joan (marit d'Elena)	
	Albert (parella de Laura)	
	Martí (germà d'Elena)	
<i>Els fantasmes de Bloomsbury</i> , Carme Cloquells, 2006	Contes	
	“Els fantasmes de Bloomsbury”	Protagonista i narradora (anònima)
	“Un conte d'hivern”	Caterina (protagonista)
	“L'exposició (Revenja)”	Alfons (protagonista)
		Nina (amant d'Alfons)
	“Alger 1905”	Francesca (protagonista)
		Antoine De Vialar (amic de Francesca)
		Joana (mare de Francesca)
	“Les capses del record”	Àvia (protagonista anònima)
	“Una carta”	Protagonista i narradora (anònima)
	“Un instant de consciència”	Protagonista i narrador (anònim)
		Adela (dona del protagonista)
	“Ofèlia per sempre”	Ofèlia (jove, obsessió del protagonista)
		Protagonista narrador (anònim)
	“Retorn a Ogigia”	Maria (protagonista)
		Nicole (parenta llunyana de Maria)
	“El retorn de Mrs Ramsay”	Protagonista i narradora (anònima)
		Simonetta (amiga de la protagonista)
		Teresa (germana de la protagonista)
Mrs. Ramsay (dona anglesa desconeguda)		
“Soldat Garain”	Charles Garain / Charlotte (protagonista)	
	Personatge narrador (germana de Charlotte, anònima)	

1. Introducció

Baltasar Porcel, el prolífic escriptor que va fer, de la Mediterrània, una mitologia, una metàfora i una utopia, escrivia, l'any 1986, a *Les primaveres i les tardors*: “Persistien a Son Taltavull hàbits desapareguts en l'avior, coneixements pretèrits, inexpugnables mites de la constitució de la raça, iceberg de tradicions de clan i tribals que més enllà de la finca ja haurien semblat irracionals” (1993: 34). L'intel·lectual mallorquí filtrà el paisatge mediterrani d'Andratx en el seu imaginari per després transformar-lo en literatura. Per Porcel, residir a l'illa significa viure *intensament* aïllat i “fabricar-se a partir de les vivències” (Pons i Sureda, 2004: 119). El fet d'estar en una porció de terra isolada condiona, de forma total, la percepció i la concepció de la història, l'espai geogràfic, les relacions comunitàries i, fins i tot, la manera de veure's a un mateix, és a dir, l'autocomprensió del jo, en termes Jürgen Habermas. Definir-se per l'illa i envers ella. Es podria dir, així, que la insularitat marca la manera de viure i veure el món (*Weltanschauung*).

Al mateix temps, la creació d'aquesta identitat insular individual i col·lectiva també condiona la construcció de l'“altre”, de la identitat que s'oposa a la d'un mateix. D'aquesta manera s'entén que els processos d'interpretació i construcció d'una identitat no tenen lloc si no es dona també la construcció i la consciència d'una alteritat. L'altre és alhora indispensable i implacable: “Otro yo (alter ego), prójimo, semejante, el otro es como yo, una extensión, un análogo de mí mismo: un yo que yo no soy, un yo que no soy yo” (Artal i Castelló-Joubert, 2018: 11). La definició del que significa ser insular —o, com preferim dir-ho a les Balears, ser illenc— es podrà reconèixer en el seu contrari a través de la dialèctica de la via negativa. Tot el que quedi fora de les fronteres de l'illa, relegat a la condició de perifèria (Garau, 2013: 560), serà reconegut com un paradigma diferent, llunyà, desconegut, exòtic, hostil, inestable o mutable, heterogeni... *Dins* i *fora* són les úniques posicions espacials que es poden donar des de l'illa (Pons i Sureda, 2004: 7) i, de forma conseqüent, tot allò *altre* adquireix el matís d'estranger. La insularitat, doncs, es contraposarà, de forma totalment maniquea, a l'estrangèitat.¹

¹ Atenint-nos a que el mot “estrangèitat” no ha estat registrat en la llengua catalana, la decisió presa conjuntament amb la tutora del treball, Hélène Rufat, sobre l'elecció del substantiu s'ha basat en seguir el model de la llengua francesa, pròxima al català, que utilitza la paraula “étrangéité” en relació amb el substantiu i adjectiu “étranger”. La decisió final es va prendre gràcies als consells i les indicacions del professor Josep M. Castellà.

Amb aquest treball ens proposem advertir la manera en què aquestes expressions de la insularitat es dibuixen i es perfilen en el terreny de la literatura, concretament en les obres de dues escriptores menorquines coetànies, en les quals el fenomen de la vida illenca és clau per a l'enteniment, la composició i l'expressió de la vivència de la insularitat. Les obres analitzades són dues novel·les de Maite Salord, *La mort de l'ànima* (2007) i *Mar de boira* (2004) i dues de Carme Cloquells, el recull de contes narratius *Els fantasmes de Bloomsbury i altres relats* (2006) i alguns poemes distingits del recull de poesia *Mecanisme silencios* (2012).

Per a l'anàlisi ens hem basat en les metodologies de l'imaginari i de la mitocrítica que s'endinsen dins del marc de l'estructuralisme figuratiu. Aquest model estructuralista és configurat per l'antropòleg, mitòleg i professor francès Gilbert Durand² en la seva obra *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, que serà, també, l'obra fonamental a partir de la qual dirigirem l'estudi de les obres. Seguint el terme d'Ernst Cassirer de l'humà com a *animal symbolicum*, Durand explicà que aquest s'expressa a partir de tot un seguit de llenguatges (pictòrics, dramaturgics, mítics...) que utilitzen les imatges per estructurar la dimensió del món i configurar la concepció de l'existència humana (1993: 92). A partir d'aquest imaginari, segons la teoria durandiana, “el hombre elabora su interpretación del mundo y [en el cas de la figura de l'escriptor] organiza el conjunto de su obra”, procediment que és conegut amb el nom de “trajecte antropològic” (2011: 14). Reconeixent les formulacions pioneres de l'historiador Mircea Eliade i el psiquiatra Carl Gustav Jung en el camp dels universals mitològics que es repeteixen i determinen les formes d'expressió i el comportament de l'ésser humà, Durand concloué que “no hay interrupción entre los argumentos significativos de las antiguas mitologías y la disposición que adoptan los relatos culturales modernos: literatura, bellas artes, ideologías e historias” (1993: 11) i d'aquí en derivà l'etern valor *querigmàtic* del mite (13). D'aquesta manera, la proposta durandiana aglutina la influència de l'entorn sociohistòric i l'aparell psíquic (342) basat en l'imaginari per fonamentar la comprensió o el significat de l'obra d'art, particularment del relat literari. I tota obra literària, aclareix Fátima Gutiérrez, no és més que un “enorme recital de imágenes encarnadas en la palabra” (2011: 182).

² Durand enfrontà les tres “hermenèutiques reductives” de la cultura: la psicologia freudiana, la sociologia i la lingüística (Solares, 2011: 14). Admirava i respectava les aportacions de les tres disciplines hermenèutiques *per se*, però va anar un pas més enllà amb la formulació de l'estructuralisme figuratiu, més tard referit com la mitocrítica.

1.1. “La rebel·lió de les entranyes”³

Portant el contingut hermenèutic al nostre estudi, s’aplicarà la metodologia dels règims o estructures de les imatges per tractar d’organitzar i classificar els símbols i elements que se susciten de les obres de les escriptores menorquines i que, com es veurà, tenen una coherència arquetípica amb la proposta de Durand. Les combinacions de les imatges, personatges i espais permetran l’anàlisi simbòlica i la interpretació de com aquestes erigeixen el sentit de les expressions i les identitats insulars. D’altra banda, les diferents maneres d’expressar aquesta noció d’insularitat traslluiran les inclinacions imaginàries subjectives de les autores que es combinen i es reforcen per unes temàtiques socioculturals (Durand, 1993: 136) i que no es poden dissociar dels components històrics i geogràfics que han acompanyat les visions d’aquestes identitats.

En primer lloc, hem utilitzat el concepte de “constel·lació simbòlica” —encunyat per Durand— per poder resseguir les línies que componen les identitats d’insularitat i d’estraneïtat en els personatges de les obres. Durand delimità els trajectes antropològics a través de la convergència entre les imatges, figures o símbols que senyalen i estructuraven un isomorofisme present en aquestes “constel·laciones más o menos constantes” (1982: 37). Per això hem decidit titular els dos primers apartats “Constel·lació simbòlica de la insularitat” i “Constel·lació simbòlica de l’estraneïtat”. Seguidament, al tercer bloc temàtic nomenat “Estructura mitèmica de la monstrositat: els rostres del mal” explorarem quines són les imatges que seran associades a aquell element maligne que atemptarà contra els personatges de les obres. Aquesta presència monstruosa podrà adoptar tant la figura d’una idea com la d’un personatge concret. El fet que en els tres blocs apareguin repetides algunes qüestions es deu a que hem analitzat les imatges des de tres perspectives diferents per poder obtenir, així, una visió més completa de la seva simbologia, que sempre és múltiple. Posteriorment segueixen les conclusions, en què exposarem quina serà, finalment, la nova noció d’insularitat que presenten les autores i suscitarem l’afer sobre el possible futur vincle de la insularitat amb la literatura. Al final del treball contem, també, amb un comentari de les mateixes autores sobre el treball.

Abans d’introduir-nos en l’anàlisi dels símbols i imatges de les obres és convenient senyalar alguns punts rellevants que determinen la configuració i el punt de partida del treball. En primer lloc, tot i que el complex imaginari illenc permet

³ Expressió que utilitza Andreu a *La mort de l'ànima* (Salord, 2007: 255) i que utilitzem, aquí, per descriure i detallar els aspectes més concrets i visceral del treball.

l'extrapolació al nivell de qualsevol terra circumdada per aigua⁴ i, en aquest sentit, es pugui aplicar a cada una de les illes existents, aquest treball se centra en el cas de les illes de l'arxipèlag Balear. Específicament, per una qüestió delimitadora i a la vegada personal, es dirigeix la mirada a la més oriental i septentrional de les quatre: Menorca. D'altra banda, l'elecció de dues escriptores menorquines per considerar de quina manera la concepció individual de la insularitat es veu representada en les creacions literàries es deu a dos motius diferents. Hem volgut donar l'oportunitat d'incloure i fer ús del component del gènere femení en relació amb la insularitat, ja no només perquè simbòlicament siguin dos components associatius i perquè com a dones poden tenir un estil diferent d'apropar-se i connectar amb l'illa, sinó també per poder donar veu a la producció humanística de dues dones artistes que, pel fet de ser illenques, compten, des del panorama literari nacional i mundial, amb una triple estrangeïtat: l'alteritat de ser dones, de ser escriptores i de ser insulars. Un fet afegit amb el qual ens hem trobat durant el procés de l'anàlisi és que la majoria dels personatges que presenten un caràcter més carismàtic, rellevant o significatiu, són dones, sovint protagonistes. Aquesta preponderància confirma la vinculació especial entre el gènere femení i la naturalesa de l'illa.

La intenció inicial del treball era estudiar una única obra de cada una de les dues autores per poder, així també, comparar les diferències que poden sorgir entre ambdues escriptores. Finalment, però, hem inclòs l'anàlisi d'una segona obra de cada una per confirmar la coherència i convergència universal dels símbols amb els règims arquetípics de les imatges de Durand. Per acabar, la tria d'aquest corpus respon a un procediment gradual. En primer lloc es va plantejar la principal temàtica del treball, que seria la qüestió de la insularitat menorquina en la literatura. El pas següent fou escollir les autores sobre les quals es treballaria. Atesos els beneficis de considerar com a fonts primàries obres d'autores actuals per una qüestió de contigüïtat, d'identificació i d'accessibilitat —tant en relació a les obres com a les pròpies autores—, es va procedir a demanar opinió a les mateixes escriptores sobre quines serien les publicacions més adients per tractar la temàtica de la insularitat. Seguint el seu consell, i ampliant la recerca a una segona obra, es va arribar al corpus definitiu.

⁴ Juan Ramón Jiménez al·legà que, en el procés de definir què entrava i què no dins la categoria d'insularitat, es podia arribar a caure en l'error de la generalització. Argumentava a Lezama Lima que "si Cuba es una isla, Inglaterra es una isla, Australia es una isla y el planeta en que habitamos es una isla" (Lezama Lima, 1938: 6). L'*insularisme* distintiu que Lezama afirmà que es presentava en una sensibilitat insular era posat en dubte pel poeta espanyol.

Les darreres dècades han estat prolífiques pel que fa a la investigació sobre la conceptualització de la insularitat; s'han celebrat debats, cicles culturals, col·loquis, etc., que han tingut com a punt central el significat de les illes i l'expressió de la condició d'insularitat. El llibre *(Des)aiïllats: narrativa contemporània i insularitat a les Illes Balears* sorgeix d'un cicle que va tenir lloc el 2003 a la Universitat de les Illes Balears i en el qual es va fer una reflexió entorn del concepte d'insularitat a partir de l'obra d'alguns narradors balears contemporanis, amb el propòsit de discutir fins a quin punt el fet d'haver viscut i/o nascut a una illa condiciona l'escriptura. Volem senyalar que, generalment, Mallorca és la que més protagonisme s'ha emportat en tots els debats i també en l'establiment d'una genealogia d'escriptors i narradors illencs. Això, creiem, es deu a dos fets evidents: és l'illa de la qual han sorgit més escriptors coneguts més enllà dels seus confins i, d'altra banda, en ser l'illa més gran, ha estat la que més viatgers ha rebut, almenys fins a l'últim segle. Aquest és un motiu més pel qual hem decidit aportar la visió de la insularitat des del punt de vista de l'illa de Menorca. Volem deixar clar, però, que amb això no intentarem demostrar que la insularitat menorquina és diferent significativa o substancialment de la insularitat mallorquina. Antoni Marí opinà, en relació amb les cultures, que encara que hi pugui haver elements comuns, com la Mediterrània, “la cultura eivissenca no té res a veure amb la mallorquina, ni amb la menorquina, ni amb la de Còrsega, ni amb la de Siracusa... Són mons autònoms” (Pons i Sureda, 2004: 244). Considerem, però, pel nostre treball, que encara que sempre apareixeran distincions particulars pròpies del paisatge, de la cultura més local o de la història viscuda, no deixa de fer que, a grans trets, la dimensió i el significat que representen les illes pels autòctons siguin equivalents a totes les del mar Balear. D'altra banda, al llibre *(Des)aiïllats* tampoc es fa cap menció a les autores sobre les quals treballem, de manera que aquí també recau la nostra aportació en el camp del pensament de la insularitat.

Maite Salord acabava un dels programes radiofònics del “Dietari” emesos per la cadena COPE de Ciutadella amb aquestes paraules, que ens han semblat molt adients pel que ocupa el nostre treball. “Cal obrir, doncs, portes i finestres perquè entri l'aire, perquè ballin els vents. [...] Perquè les paraules ens ajudin a descobrir l'altre. A descobrir que l'altre no és tan diferent de nosaltres” (2006: 170).

2. Constel·lació simbòlica de la insularitat

L'escriptor José Lezama Lima intentà corroborar l'existència d'una sensibilitat insular que configurava la nació i l'esperit cubà a través d'una *teleologia insular*. Aquesta interpretació es basava en el cultiu d'una lírica que “aunque exenta de todo referente local sirviera como vía de expresión para la representación de la cubanidad” (Cañete, 2006: 34), això és, que el patrimoni poètic cubà esdevenia l'expressió més substancial del “mite de la insularitat”. Mentre l'illa era el lloc on desembocava la identitat de la societat cubana, també era el que es convertí en un paradís personal que transformava allò petit i nacional en gran i universal. D'alguna manera, la imatge de l'illa, que en aquest apartat hem traçat com una constel·lació simbòlica —constituïda per elements i imatges que s'adhereixen a la seva expressió— pot arribar a agafar la dimensió d'un tot, d'un món sencer i lògic en si mateix, una “projecció microscòpica de l'univers” que ens fa canviar l'escala a través d'un procés de “gulliverització”, apunta Sebastià Perelló (Pons i Sureda, 2004: 14). La potencialitat de les illes recau en la seva doble disposició i, per tant, ambigüitat: mentre la seva ubicació marginal crea —tant el qui entra dins els límits geogràfics com el que es troba fora— una sensació de distanciament, recolliment o incomunicació, a la vegada el clima simbòlic permet establir tot un seguit d'enllaços que sobrepassen les dimensions espacials i temporals. Els personatges de les obres de Cloquells i Salord dialoguen amb l'escenari insular i fan de la seva condició illenca gairebé un motiu de causalitat. Gran part dels esdeveniments que marquen la trajectòria de molts personatges estaran determinats per algun moviment d'aquests en relació amb l'illa, ja sigui en un sentit antitètic —és a dir, que s'allunyin d'ella i de tot el que la matisa— o cohesionant, a partir d'un retrobament o *re-unió* física i mental-emocional.

Per poder abordar les representacions simbòliques que adquireix l'illa en relació amb l'anar i venir dels viatges, tant materials com al·legòrics,⁵ dels personatges hem estructurat l'apartat en quatre blocs successius. Els tres primers plantegen tres connexions que l'illa provoca: connexions d'*identitat* (“Amagatall generós d'aquells que no volen ser trobats”), entre el *passat* i el *present* (“La memòria o la decisió d'Aquil·les”) i entre *l'inici* i el *final* (“El cordó umbilical de l'illa”). Finalment, l'últim apartat (“Les peces del

⁵ Com el viatge iniciàtic interior del jove Enric d'Ofderdingen cap als confins del regne desconegut de la poesia, que a la vegada té el seu equivalent en el viatge real cap a Ausburg. Eustaquio Barjau descriu aquest viatge, a la introducció a l'obra de Novalis, com el “*Schweben* romàntico”: el “andar flotante” del “egregio extranjero” (2004: 29; cursives en l'original).

trencaclosques”) recull la resta de símbols i imatges que associem, a través de les tendències dels personatges, a la insularitat: l’ascensió, la veritat, la llum i la mirada.

La insularitat és un concepte que ha anat arreplegant, al llarg de la història, tota una sèrie de significats i dimensions que avui en dia la converteixen en un terme summament polisèmic. Illes de felicitat, d’exili, d’infern, de puresa i purgació, utòpiques, exòtiques, illes-refugi, paradís pervers⁶, un llarg etcètera i més noves formes d’insularitat que aniran apareixent amb el pas dels anys. A partir de la revisió dels diferents símbols i imatges que més predominen en les obres de Carme Cloquells i Maite Salord podrem concretar quines cares i versions de l’illa ens presenten. Situant el discurs ja a un nivell simbòlic, iniciem l’anàlisi a partir d’un dels aspectes que més vesteixen les illes: la mar que tot ho banya.

2.0.1. Paisatge insular: mar

Des del poble més occidental de Menorca es pot albirar el perfil de la serra de Tramuntana mallorquina quan el dia és clar i el cel és net, però res més; la resta són quilòmetres d’aigua salada i nosaltres. Som molt enfora de tot, però ho tenim tot molt a prop. Encara que pugui semblar una contradicció en tota regla, es tracta de la realitat més diària dels menorquins. Les fronteres imposades que en algun moment haurien pogut provocar angoixa i asfíxia psicològica no són més que defectes que hem convertit en virtuts. Viure d’esquena a les nostres limitacions no és deixar de contemplar l’horitzó que ens fa *captius*, sinó donar més valor al què és contingut dins els marges. Utilitzem el terme *captius* amb el seu doble significat literal i metafòric: l’aïllament marítim ens fa presoners legítims de la terra que no pot ser abandonada, però històricament, la imatge de la mar sempre ha atrapat i fascinat l’ésser humà com si es tractés de quelcom màgic, hipnòtic. Com és evident, doncs, la mar és un dels símbols més potents dins l’imaginari d’illencs i viatgers.⁷ És l’emblema per excel·lència del paisatge insular i també el nexa d’unió entre dues parts: l’illa i el continent, l’autòcton i l’estranger, la certesa i l’enigma. Anem més enllà: l’aigua no és necessàriament només un espai de trànsit (Champeau, 2018: 377) entre binomis

⁶ Sebastià Perelló fa un repàs de les imatges utòpiques i distòpiques més populars que han anat conformant la diversitat de l’imaginari de les illes a partir d’obres literàries canòniques en la temàtica insular. Vegeu Pons i Sureda, 2004: 13-59.

⁷ Miquel Seguí Llinàs portà a terme un estudi metòdic i comparatiu sobre les fonts, observacions, motivacions i llocs visitats de viatgers que arribaren a Mallorca i Còrsega durant el segle XIX. Vegeu Seguí, 1992. La literatura romàntica europea de viatges es veurà reemplaçada a partir dels anys setanta, ja que “seran els mateixos escriptors illencs els que protagonitzaran, fins i tot monopolitzaran conscientment, la imatge de l’espai insular en la literatura catalana contemporània” (Pons i Sureda, 2004, 94-95) i predominarà la visió dels residents, mentre que abans es representava l’illa des de la mirada exterior.

contraposats, sinó també allò que, justament, permet el trànsit en l'espai, el viatge mental. Laura, la protagonista de *Mar de Boira*, amb més incògnites que anys dins el seu cos, contempla la mar des d'algun banc de la Barceloneta per retrobar-se amb la seva identitat. Ella i la seva companya de pis s'havien deixat endur pels seus peus: “caminaren per la Rambla cercant la mar. Cap de les dues no ho havia previst” (Salord, 2004: 138). Un illenc sempre reconeixerà i advertirà els canvis en l'aparença de l'aigua:

A na Laura li semblava impossible que algú pogués viure enfora d'aquella immensitat blava que podia canviar contínuament de fesomia sense perdre, però, la seva bellesa. Uns dies era densa i plana com un gran bassal d'oli; d'altres, la força del vent l'arrijava i la feia topar amb força contra els esculls per convertir-la en una randa blanca i delicada que envoltava la terra. Els dies que hi havia mar vella, les onades es feien lentes i llargues i enganyaven els navegants amb la seva calma només aparent. Fos com fos, la mar mai no era igual, però sempre era bella. I na Laura estava convençuda que la necessitava per viure tant com l'aire que respirava. (138)

La mar canviant, mutable, que tant ens recorda a l'aforisme que Plató atribueix a Heràclit a *Cràtil*, “todo se mueve y nada permanece y no podrías sumergirte dos veces en el mismo río” (22 A 6. Plató, *Crát.* 402a⁸) és una mar on les aigües són sempre diferents, subordinades als ulls de qui les mira. Des de Barcelona, na Laura veia la mar d'una forma diferent de com la veia des de casa seva, però sabia que seguia essent el pont que assegurava la seva identitat. Com assegura, també, el poc que queda de la identitat de na Caterina, protagonista d'“Un conte d'hivern”. Seguint el rol tradicional d'una dona menorquina a finals del segle XVIII, havia estat apartada de la seva esfera familiar per passar a pertànyer sencera a la vida convencional al costat d'un marit que no havia escollit. Dins d'un ambient rutinari i estrangulador, l'únic que la salvava era el paisatge: “El que més li agradava era el paratge, un poc desolat, rocós, ja que hi havia la mar molt a prop” (Cloquells, 2006: 19). En la consecució circular del conte, na Caterina torna a caminar de pressa cap als penya-segats, que són la finestra a la seva mar, i llença “el botó daurat”, un objecte el significat del qual l'autora sembla deixar a la lliure disposició del lector. El botó, puix que pertany a un amant efímer, podria ser la representació d'una traïció i una transgressió personal alhora. El que ens interessa, però, és l'acció. Que na Caterina tiri el botó a les profunditats de la mar ens suggereix la segona qualitat d'aquesta: és refugi misteriós, lloc ideal on guardar un tresor que no ha de ser trobat, racó “custodiador” de secrets. No queda cap dubte que aquesta alteració en la vida de na

⁸ Per a l'edició utilitzada vegeu Plató, 1982-1999: 397.

Caterina no sortirà, en cap moment, a la llum. La mar i el lector són, per tant, els únics testimonis del tímid esperit transgressor de la menorquina. La protagonista de “El retorn de Mrs. Ramsay” també fa referència a la facultat retenidora de la mar: “Tots els pensaments han quedat allà baix. Enfonsats” (85).

A la novel·la *La mort de l'ànima*, la mar serveix a n'Andreu Calafat no per apropar-se a l'illa, sinó per oblidar-la. És, paradoxalment, el canal a través del qual abandona la seva identitat i la terra on va edificar la seva personalitat en la seva joventut. Les mirades de retret dels menorquins que el jutjaven, com les que experimentà el Meursault camusià, juntament amb la culpa i el fracàs, foren el pretext que agressivament el van “arrossegar mar endins” (Salord, 2007: 137), fugint de les seves arrels cap a espais més oberts i tolerants, reiniciant la seva vida.

La darrera forma amb la qual alguns personatges interactuen amb la mar és, pot ser, la que presenta una dimensió simbòlica més estesa en la tradició occidental. La mar com el lloc escollit per a l'acte litúrgic que alberga l'ofrena i el sacrifici. El contingut antropològic és més que evident: segons el Diccionari de Símbols de Chevalier i Gheerbrant, que anirem consultant al llarg del treball, la mar és un element imprescindible per a l'ésser humà: des dels ritus que els antics grecs i romans portaven a terme amb els sacrificis de cavalls i bous al simbolisme de les aigües primordials i baptismals que apareix a la *Bíblia*, passant per les tradicions cèltiques (1999: 689-690). A les obres, la mar apareix com un recurs poètic de l'oferiment, que té relació amb el component seductor ja mencionat. La mar atreu, encanta. Dels onze contes de Cloquells, tres protagonistes femenines s'identifiquen amb el moviment d'encaminar-se cap a l'aigua, són seduïdes per ella. Nicole es refugia en la mar, deixa que se l'emportin les onades. És un oferiment en el qual es dissipa la seva naturalesa, “com si el seu esperit volgués convertir-se en un ésser marí” (2006: 72). En termes durandians, aquesta metamorfosi s'explica a través dels símbols teriomorfes del règim diürn de la imatge, segons els quals atribuïm als animals, de forma inconscient, unes qualitats determinades, “que la experiència no podrà jamás contradecir: tan refractario es lo imaginario al mentís experimental” (1982: 64). Un ésser marí que és vinculat amb la llibertat, la tranquil·litat, la nocturnitat... D'altra banda, tot i que al conte no apareix amb aquesta accepció, l'animal marí també és emparellat amb el *monstre* marí, imatge d'allò subconscient (Chevalier i Gheerbrant, 1999: 689), mentre que el monstre com a tal es presenta com el guardià d'un tresor (721), fet que lliguem amb la qualitat de la mar com a refugi d'allò secret. Durand

organitzà els isomorfismes de l'aigua hostil, el monstre, la lluna i la mort sota la categoria dels símbols nictomorfs, també pertanyents al règim diürn, a través de la unió indissoluble entre el simbolisme aquàtic i la feminitat (1982: 95-97), tant pel que fa a la dimensió eròtica com a la maternal. “El mar és mare i marge” apunta Miquel Bezares (Pons i Sureda, 2004: 11). La qüestió de la maternitat associada a la imatge de l'illa és molt rellevant en la nostra anàlisi, com veurem més endavant.

La protagonista i narradora de “El retorn de Mrs. Ramsay” manifesta verbalment la seva ofrena, “M’oferiré tota sencera a la mar” (Cloquells, 2006: 85), mentre es va endinsant dins l'aigua, de cada vegada més freda i més fosca, allunyant-se de la riba i apropant-se a una barca i a una dona que no coneix, però que li recorda a la mare que va perdre de jove. Aquesta gradació final es podria tractar, més que d'un acte purificant o un ritual, d'un camí sense tornada. Si és així, la mort és descrita com quelcom agradable en tot moment, un acte alliberador i redemptor. La presència de la barca, “*morada sobre agua*”, segons Durand (1982: 237) també ens deriva a la compareixença d'un suïcidi. La barca, mitjà de transport dels vius i també dels morts i les ànimes, és una petita illa dins la mar. Una illa dins una illa. D'aquí deriva que la barca sigui relacionada amb la mort i el bressol matern (239). La protagonista s'allunya de l'arena per retornar als seus orígens materns i humans, representats aquí a través de la mar i la barca. Carme Riera senyala una certa obsessió per passar la mar “amb la projecció envers una altra vida” (Pons i Sureda, 2004: 9), sigui en el sentit d'una segona vida —canviar d'aires i deixar el passat enrere— o d'una vida ultraterrenal.

Per últim, el personatge d'Ofèlia confia la seva vida a l'aigua, aquesta vegada dolça, de manera directa i decidida, sense vacil·lacions. Acudim als detalls que a l'obra de Shakespeare ens són amagats: s'apropa a l'estany, es posa floretes blanques als cabells i al pit mentre canta, i es comença a enfonsar lentament per després sortir a la superfície, aquesta vegada ja sense alè. La cerimònia de l'Ofèlia menorquina té un caràcter esgarriant dins del romanticisme i la sensibilitat femenina que es desprèn de la descripció. Les últimes focalitzacions del narrador són pels seus trets més delicats i potents simbòlicament: “blanca com la lluna, plena de plantes aquàtiques embullades als cabells, amb un somriure pacífic en el seu semblant. Els ulls oberts mirant al cel estrellat” (Cloquells, 2006: 68). El motiu d'aquesta entrega torna a ser, un cop més, la darrera trobada entre la dona i la figura de la Gran Mare representada per l'aigua, la fusió de la vida amb el líquid originari. Així ho adverteixen Chevalier i Gheerbrant: sense haver de

cedir a l'homofonia que relaciona la mar amb la mare, especialment en el cas del català (*mar-mare*) i el francès (*mer-mère*), “el simbolismo de la madre se relaciona con el del mar, como también con el de la tierra, en el sentido que una y otra son otros tantos receptáculos y matrices de la vida” (1999: 674).

2.0.2. De la mar, el mediterrani

Lligant amb la imatge simbòlica de la mar, parlem ara de l'existència d'una identitat mediterrània, una identitat *suprainsular* —ja que la mediterraneïtat englobaria la insularitat, com si es tractés d'una mena de matrioixca, encara que no necessàriament la implicaria— que es defineix a través d'uns elements comuns. A “Alger 1905”, un senyor francès està interessat a comprar una casa a Menorca, busca “quelcom especial, «molt mediterrani»” (Cloquells, 2006: 36). Però què fa que una cosa sigui més o menys mediterrània? L'escriptora mallorquina Maria Antònia Oliver no creu amb el *mite de la Mediterrània* i sosté que la gent no acaba de saber de què parla quan es refereix a aquesta. “M’han dit que la meua literatura és molt mediterrània” perquè parla de la mar, dels sons, dels colors, de Mallorca... (Pons i Sureda, 2004: 209), però considera que aquest argument no és suficient per categoritzar la seva obra com “mediterrània”. Altres autors, com l'exemple paradigmàtic de Baltasar Porcel o, en el cas de les paraules que reproduïm, la catedràtica Carme Riera, viuen la mediterraneïtat com allò que els defineix: “només puc dir que sóc mediterrània [...] en el meu cas, la mar és l'element més clarament identificador. Em sent més a prop d'una illa grega que de Salamanca” (228).

Si ens fixem en quins són els elements que més popularment es vinculen a aquesta imatge mediterrània, veurem que el que configuren, més que una idea o una identitat, és una atmosfera. “I tot semblava aturat entre la mar, l'arena i el sol, el doble silenci de la flauta i de l'aigua” (Camus, 2010: 72); el ritme lent, la calidesa dels agents naturals i les ressonàncies sonores són algunes de les característiques definitòries de la mediterraneïtat. D'acord amb aquests elements, l'obra més mediterrània de les nostres autores és, pot ser, el conte “Retorn a Ogigia”. Per una banda, a l'escenari es mesclen imatges menorquines amb tradicions sardes, ja que es celebra una boda entre un illenc de cada illa. A més, al conte apareixen referències a l'època clàssica grega, tant pel que fa a la menció de personatges i indrets mitològics (Calypso, Ogigia o Ulisses) com per les descripcions: “alta i vestida com una cariàtide. El nuvi l'esperava a l'altar, vestit amb camisa i calçons blancs i els cabells cargolats com un deu mític de la Grècia clàssica” (Cloquells, 2006: 73). No sobta que els tres elements mitològics que apareguin mencionats tinguin quelcom

en comú: l'illa. Nicole és comparada amb Calypso, que es va quedar per sempre esperant el retorn d'Ulisses quan aquest partí d'Ogigia, igual que ella resta a l'espera d'un amor passat. El que ens fa pensar en quelcom similar a una identitat mediterrània, que no es pot comprendre si un no ho ha viscut, és el fet que el narrador ens fa saber que “Maria va notar com si a Nicole, tant de París, tan allunyada de la Mediterrània, se li encongís el cor” (73). Algú de París no ha viscut mai devora la mar, ni ha participat de les tradicions illenques, ni s'ha trobat amb l'atmosfera insular mediterrània, per això li ha de resultar estrany tot el que veu. “No sabia parlar més que francès, no semblava sentir-se gaire a gust” (71). D'aquí es deriva que existeix un sentiment de mediterraneïtat, una forma de viure o de veure la vida, uns costums compartits i implícits en la gent que els sent.

2.1. Connexió I: “Amagatall generós d'aquells que no volen ser trobats”

2.1.1. La veu de l'illa

Un dels recursos que serveixen per construir la identitat insular en els personatges i en les obres és l'ús d'un llenguatge propi de l'illa i les referències explícites a imatges, objectes o indrets que són reconeguts en l'àmbit local i que també contribueixen a crear la imatge de l'illa que es veu des de fora. Es tracten de característiques més folklòriques o turístiques —no necessàriament són excloents— que s'integren dins la narració i assenten l'imaginari illenc. Dins d'aquests emblemes hi incloem costums, tradicions,⁹ esdeveniments arrelats i relacionats amb l'illa, expressions, dites i frases fetes, gastronomia típica, indrets distingits, morfologies i fonètiques pròpies del subdialecte menorquí, etc. Vilà i Valentí proposà que les descripcions d'elements com “la vall, el bosc, el cim, el racó del camí, però també la casa, el carrer, el poble, l'actitud de la gent, el vestit i la festa” corresponien a una teoria del pintoresquisme (Vilà i Valentí, 2001: 323), ja que són elements pintorescos, que atreuen i agraden. Tot i que en gran part l'ús del llenguatge i el lèxic menorquí serveixi per generar encara més una sensació d'insularitat en el lector —encara que les autores puguin no utilitzar-ho amb aquest propòsit expressament sinó com una preferència d'estil a l'hora d'escriure— s'ha d'apuntar que no tots els escriptors literaris han optat per fer servir criteris lingüístics per

⁹ El rerefons de la història d'amor de l'obra *I del somni, tot* (1998) de Maite Salord és la festa d'un poble, Sant Joan, que és, com bé apuntà Pau Faner, gairebé com “la «religió» dels ciutadellencs”. El pintor i escriptor menorquí acabà la presentació de l'obra de Salord amb aquestes paraules: “Somiar una ciutat submergida en el mar de l'amor, amb les més belles paraules de la nostra llengua, i entorn de la festa per excel·lència, la que conserva tota l'essència d'un poble plenament mediterrani com el nostre, és una aventura abellidora” (Faner, 1998: 8).

canonitzar una obra com “balear”, “illenca” o “menorquina”. De fet, Carme Riera apunta que l'article salat, l'element que, defineix més clarament el subdialecte lingüístic, no acostuma a emprar-se en la majoria de les obres literàries (Pons i Sureda, 2004: 64), i així també passa amb les nostres autores, tot i que sí que utilitzen l'article personal en comptes de l'article definit amb els noms dels personatges.

Encara que no ens detindrem en tots els exemples que apareixen, és important remarcar que totes aquestes contribucions són signes identitaris i que, encara que ho podrien arribar a ser, no acostumen a tenir un abast simbòlic. Els personatges de les obres interactuen amb aquests elements de manera molt familiar i espontània, ja que formen part de la seva forma d'expressar-se. Sense entrar específicament en qüestions que s'inclouen dins de característiques fonètiques i morfosintàctiques del dialecte balear, mencionarem alguns dels mots o expressions més rellevants que s'aprecien a *La mort de l'ànima* i a *Els fantasmes de Bloomsbury*. En la primera obra apareixen referències a construccions etnològiques de l'espai del camp, com són les “parets seques” (2007: 38), els “molins blancs d'aspes de cordam” (38), les “cases de camp” (69), l’“era” (70) o el “safareig” (71). També es nomenen espècies que s'acostumen a albirar a l'illa, com “grills” (69) i “ullastres”¹⁰ (71), pastes típiques com els “crespells” (38), llocs concrets com el carrer de “Ses Voltes” (69) i la “plaça des Born” (69) o les “palmeres de la plaça de Ciutadella” (38) que tots els autòctons reconeixerien. Finalment, també apreciem expressions com “passar de llis” (59) o la idea de Menorca com “una terra que posava any a les nevades”, ja que tothom les pot comptar amb els dits d'una mà (59). A *Els fantasmes* apareixen indrets senyalats com l’“església de Santa Maria” (2006: 47), la “necròpolis de Calescoves” (71), la “platja de Son Bou” (71) o “Binibèquer” (81) i espècies molt conegudes com el “Puput” (47). D'altra banda, es mencionen menjars distintius de l'illa com les “ensaïmades de cabell d'àngel” (71), els pastissos (18) o la “sobrassada” i el “formatge” (17) i es fa referència a la “forta tramuntana” (22), que gairebé esdevé un epítet, ja que a Menorca, quan bufa la tramuntana, sempre bufa fort.¹¹

¹⁰ L'ullastre és un arbre que es troba als territoris del contorn del Mediterrani, normalment a prop del litoral, i específicament està molt estès a totes i cada una de les illes Balears, per la qual cosa esdevé una espècie identitària.

¹¹ La tramuntana és el vent dominant a Menorca i la responsable de la majoria dels temporals de tota la zona mediterrània occidental. Popularment s'ha dit que els efectes ambientals de l'accelerat vent del nord arriben a causar desordres psiquiàtrics, fins al punt de relacionar-ho amb el fet que a les illes Balears hi hagi tants suïcidis per any, tenint en compte la baixa densitat de població en comparació amb altres regions o territoris: el 2017, cada 3,57 dies hi va haver un suïcidi (Ibestat, 2009). Així i tot, no s'ha comprovat que la tramuntana afecti científicament en aquest sentit. El doctor psiquiatra i professor Miquel Roca afirmà que “és la melancolia [com a patologia o trastorn mental] la que a vegades porta cap al suïcidi i no la

Per acabar, destacarem alguns mots que formen part de la riquesa lèxica de l'illa o de les Balears i que serveixen per definir i donar sentit a la identitat insular a través de la forma de xerrar pròpia. En són exemples “fosquet” (17), “com t’odii” (84), “capses” (47), “concos” (71) o “qualque” (73). En paraules de Biel Mesquida, tots aquests elements lingüístics i literaris conformarien l’ADN de la illaïtat, una “herència de llenguatges convertida en proteïnes” (Pons i Sureda, 2004: 9).

2.1.2. El refugi

El títol del subapartat, “aquells que no volen ser nombrats”, prové d’un vers del poema “Sorolls de l’oceà” de l’obra *Mecanisme silencios* de Carme Cloquells (vegeu annex 1). Molts cops l’illa ha estat assimilada com un refugi, un lloc per naufragar, per convertir en espai domèstic a la manera robinsoniana. En el poema és la mar la que requereix ser escoltada, l’acollidora d’ànimes vagabundes que, fugint de les pressions externes, busquen un lloc on romandre. L’oceà és obert, ho accepta tot i a tothom, però al cap i a la fi segueix essent només un lloc de pas. Ningú no pot viure a la mar. L’illa és el que es troba després de passar aquesta massa d’aigua salada, després d’escoltar els seus sorolls i els seus silencis, un “espai errant enmig de les ones que l’envolten” (19). Encara que al poema no es mencioni la presència d’una illa, la podem trobar implícita en el discurs: la veu lírica podria estar observant i escoltant l’oceà des de terra ferma, des d’una porció de terra a l’aigua.

Així com en aquest cas la mar és un amagatall, a altres obres també ho serà l’illa. En un procés d’aïllament voluntari, els illencs es protegeixen de la identitat diürna hiperdominant de l’exterior, refugiant-se en la identitat, també diürna, de l’illa.¹² N’Esperança, un personatge molt arrelat a la seva terra, clava les ungles a la seva vida (Salord, 2007: 64) per no deixar que les influències que venen de fora —representades per l’arribada del seu germà Andreu— facin trontollar tot el que havia estat dominant.

tramuntana menorquina [...] No hi ha manera de fer callar aquest absolutament fals mite que a Menorca, per mor de les ventades, hi ha més suïcidis” (2014: 4-5).

¹² Anomenem identitat diürna hiperdominant a aquella identitat exterior que no forma part de la insularitat i que, per tant, s’inclou dins de la categoria d’estrangèitat. La categoritzem com hiperdominant perquè, encara que les dues identitats es defugin entre elles, les visualitzem com cercles concèntrics, essent la identitat insular la més interior de totes i la hiperdominant la més exterior. Tot i ser oposada a la identitat de l’illa, la identitat hiperdominant dona sentit, per la inversió dels símbols, als valors de l’illa. Considerem que tant la identitat de l’illa com la identitat exterior es conformen a través del règim diürn de les imatges que proposà Durand, un règim que es defineix per l’antítesi, la dicotomia i el maniqueïsm (1982: 61) a través de la contraposició dels seus símbols. Per la identitat insular, un o és de l’illa o no ho és, de la mateixa manera passa amb la identitat hiperdominant, encara que la realitat sigui, al final, molt més complexa que aquest binomi.

N'Elena, en canvi, torna a Menorca per fer desaparèixer la seva pista, per ocultar la seva existència als ulls de qui tant mal li havia causat. Amb el retorn recupera el seu vincle amb l'illa: “una filigrana de roca i d'aigua que n'Elena tornava a sentir seva després de molts anys” (Salord, 2004: 20). Al mateix temps, recórrer a l'illa com un amagatall contra una estructura hiperdominant no només inclou fugir d'una força opressiva oposada, sinó també alliberar-se d'un espai urbà que anul·la l'individu.¹³ L'illa estableix la seva pròpia pauta i els seus propis ritmes a través de la seva “teràpia espacial” (Tutor, 2015: 115).

2.1.3. La gàbia

La versió contrària de l'illa com a espai alliberador també té presència a les obres: l'opressió, la claustrofòbia, la limitació, l'ofegament... són sensacions que igualment pot causar habitar en una illa. Charles Garain se sent molt lluny de la seva pàtria quan arriba amb la resta de l'exèrcit. “*L'olor de la mar. Era aquest el meu desig?*” (Cloquells, 2006: 91, cursives en l'original), la soldada suïssa —que realment es diu Charlotte—, malalta i arribant a l'illa amb un vaixell que havia partit d'Alcúdia, es qüestiona si passar tant de temps fora de casa i en un indret allunyat i aïllat de tot era allò que sempre havia volgut. La sensació de clausura portarà molts personatges a necessitar sortir dels confins de l'illa. Un exemple ja mencionat és el cas d'Andreu, que marxa per començar una nova vida. El verb alemany que dona títol a la novel·la de l'escriptor eivissenc Antoni Marí, *Entspringen*, fa referència a aquest acte de fugida com una manera de tornar a néixer (Pons i Sureda, 2004: 11), de rompre les cadenes imaginàries que ens lliguen al lloc d'on venim. Per Durand, aquesta marxa amb una intenció alhora finalista i iniciàtica remet a l'estructura i al poder sincrònic de repetició que tenen els mites. És un reinici, un moviment concèntric, reiteratiu però ascendent, repetitiu però amb variants, propi del règim dramàtic nocturn: “es el eterno retorno volver a empezar de una cosmogonía” (1982: 344).¹⁴

El protagonista narrador d’“Ofèlia per sempre” marxa de l'illa perquè l'obsessió que sent per la jove li pesa: “Vaig quedar-me dies sencers tancat a ca meva, fins que vaig resoldre d'anar-me'n una temporada lluny de l'illa, lluny de mi mateix, dels fantasmes

¹³ Un exemple d'aquesta manera d'entendre l'illa com a refugi és la visió de l'espai insular que presenta Yourcenar, que, segons Miguel Ángel Díaz, esdevé un espai “eminente liberador” (2005: 813), vers un altre espai alienant i ofegador.

¹⁴ El règim nocturn de la imatge es basa, en contraposició del maniqueisme del règim diürn, en l'harmonització de contraris, on apareixen figures constants, cícliques i tranquil·litzants. Alhora, Durand dividí aquest règim en les estructures místiques o antifràsiques i les estructures sintètiques o dramàtiques, segons el moviment que facin els símbols entorn a l'àmbit del temps.

que em perseguien, dels ulls, de la imatge d'Ofèlia" (Cloquells, 2006: 65). Durant la seva estada a Londres, es converteix en una ànima vagant, "cercant pertot no sé ben bé què" (65). Trobava a faltar la seva identitat, allò que el definia. El mateix li succeeix a n'Andreu durant els primers mesos a Argentina. Fora de l'illa se sent un estranger; tardarà uns mesos a entendre que no basta amb *viure* a un lloc, sinó que un *s'ha de fer* del lloc. La germana de la protagonista d'"El retorn de Mrs. Ramsay", Teresa, deixà l'illa quan la mare de les dues va morir. La narradora, entre rancuniosa i melancòlica, sembla entendre-ho: "Ja no tenia res a fer aquí. Volia tenir el record, però volia trobar-se amb ell cara a cara" (84). A *Mar de Boira*, Laura deixa Menorca per anar a estudiar a Barcelona, però implícitament se'ns diu que l'altra raó de la partida és l'opressió de l'engany i la necessitat d'anar a la recerca de la veritat. Una veritat que té nom i cognoms: el seu pare. En canvi, la seva mare, n'Elena, va marxar de casa quan era jove, pressionada per la seva parella perquè anessin a viure junts. Miguel Ángel Díaz recull la idea d'insularitat de Marguerite Yourcenar, sobretot a partir del conte "Un homme obscur", com una realitat contradictòria i polivalent que es veu molt afectada segons la relació entre la terra i la mar. A vegades, l'escriptora, tal com diu l'autor de l'article, presenta l'illa en una perfecta simbiosi amb l'oceà, mentre que altres la planteja com un espai "aplastado entre el cielo y el mar" (2005: 812). Aquest aixafament ens parla de la sensació d'ofegament a l'illa, que no només és un problema de l'aïllament, sinó que es refereix a algun símbol dominant que oprimeix. Apareix, així, la idea que la insularitat és intimidada per un estímul extern, que pot venir tant de fora com del centre de l'illa, però que farà comprimir la identitat insular de cada un motivant alguna reacció, com podria ser aquesta partida.

Fins ara no hem mencionat un fet que es repeteix varies vegades a *Els fantasmes*, i és que molts personatges tenen una identitat anònima. Dels onze contes, desconeixem el nom de set protagonistes. L'efecte que suposa que siguin personatges non nominatus és que se'ls treu una part essencial de la seva identitat social. El que s'aconsegueix amb aquest anonimat és o bé atribuir-los una dimensió més universal —com podria ser el cas de les protagonistes d'"Una carta" o "Les caps del record"—, o bé demostrar que no aconseguen manifestar la seva identitat. De tota manera, aquestes dues possibilitats no són excloents o incompatibles entre elles. Les raons per les quals queda anul·lada la identitat de cada personatge poden ser diverses: des que l'hagin lliurat en favor d'atendre la d'algú altre, com succeeix a "Ofèlia per sempre", fins a la situació de què s'hagi creat

un buit en la personalitat del personatge a causa del fet que les persones que definien el seu entorn s'hagin allunyat d'ell, com veiem a “El retorn de Mrs. Ramsay”.

2.1.4. Illaïtat solitària

Quelcom semblant passa amb el personatge de Caterina a “Un conte d’hivern”: encara que ella sí que tingui nom, la resta dels personatges, inclòs el seu pare, no en tenen. Els que ara formen part del seu entorn familiar són subjectes despersonalitzats, molt poc connectats amb ella. Tot i que la jove de vint anys senti molt distants les persones que l’envolten, no pot evitar sentir-se premuda per les seves presències: “Sempre hi havia gent pertot, mai no podia estar tota sola” (Cloquells, 2006: 19). De naturalesa solitària, Caterina enyorava passar temps amb ella mateixa. Des d’una perspectiva positiva, que no concep “la soledad como carencia o ausencia de compañía” (Díaz, 2005: 813), la solitud esdevé quelcom virtuós i agradable, fins i tot desitjat. Altres vegades aquesta solitud serà repudiada, ja que anirà acompanyada d’una sensació de desemparament. En qualsevol cas, però, sabem que la solitud és inherent a l’illaïtat. Nicole ho expressa així: “Em sento molt tota sola, malgrat que no tinc cap illa. No cal viure en una illa per sentir-se sola” (Cloquells, 2006: 75).

Ningú neix estant sol, per això la solitud sempre es deurà a alguna manca. Moltes vegades els personatges viuen ancorats a una espera, a l’espera d’aquells que un dia decideixen marxar de l’illa. Hem vist els motius pels quals els illencs deixen l’illa, però també s’han de tenir en compte tota la resta de persones que romanen a l’illa, que viuen la partida des de l’altra posició. A “Una carta”, una filla escriu al pare que la va abandonar a ella i a la seva mare, retraient-li que hagués desaparegut de cop i volta sense deixar cap rastre, però alhora desitjant que algun dia torni a buscar-la. Francesca esperarà cinc anys a què el seu amic, el senyor Antoine De Vialar, torni a l’illa a estiuejar perquè se l’emporti al promès viatge a Algèria. Caterina sempre esperava el seu pare que tornés dels viatges a Anglaterra... I l’espera, com veurem, es pot arribar a fer eterna: “A Oigia dues dones miren la mar, dues dones esperen el retorn del seu estimat Ulisses” (75).

A *La mort de l'ànima*, n’Esperança recorda un dels fets que més van marcar la seva infància: totes les vegades que havia d’esperar que el seu pare Miquel tornés dels llargs viatges que emprenia a Egipte unes quantes vegades a l’any per seguir els negocis de les plantacions de cotó i canya de sucre que tenia a Mallawi. Filla devota del seu pare, n’Esperança l’esperava amb ànsies, confiant en el seu retorn, però ja acostumada a les

seves absències. Egipte està íntimament relacionat amb els diners; el pare i l'avi mantenien el negoci a base de l'exploració i l'esclavització de la gent que hi treballava. Durand senyalà que qualsevol al·lusió a Egipte no només implica el seu significat històric, geogràfic o arqueològic, sinó també la seva complexitat en el context dels somnis mitològics, iconològics i llegendaris (1991: 228),¹⁵ de manera que és important prendre atenció a la dimensió d'aquests indrets proverbials.

2.2. Connexió II: La decisió d'Aquilles: record o oblit

L'illa guarda un gran vincle amb el passat i el record, sovint manifestat amb un to nostàlgic i melancòlic. Durand vinculà les estructures del règim nocturn —en què apareixen símbols d'inversió, cíclics i d'intimitat, molt relacionats amb el temps— amb símptomes epileptoides (de la melancolia o místics) en els quals “se conjugan tanto una voluntad de unión como cierto gusto por la intimidad secreta” (1982: 256). El temps, a l'illa, és un temps naturalment circular, que es reactualitza a través del record dels fets passats i de les persones que un dia hi van ser. A *La mort de l'ànima*, n'Andreu sent que el temps es dissipa i s'evapora dins de l'espai circular de l'illa quan retorna a la seva terra, després de més de cinquanta anys. “La vida, de cop, havia esborrat les fronteres del temps i havia convertit els anys en un gran cercle sense principi ni final” (Salord, 2007: 167). Com afirmà Geneviève Champeau, hi ha trets que no semblen exclusius dels espais insulars, “como sentirse distinto o conceder mucha importancia al espacio de la infancia” (2018: 379), ja que el passat i la memòria són qüestions que han afectat de forma universal a tota l'espècie humana, sense que siguin necessàriament excepcionals de les illes. Tot i així, però, pel que ocupa al nostre treball i a les obres que hem analitzat, observem que aquests temes es presenten lligats a la disposició de viure a l'illa.

2.2.1. El lligam amb el passat

Trobar temps per retrobar-te amb el passat no és una qüestió que estigui condicionada per l'edat. Distingim tres contes on les protagonistes, de franges d'edat diferents, topen i interactuen amb les vivències passades que, d'una manera o una altra, van contribuir o alterar la construcció de les seves identitats. A “Els fantasmes de Bloomsbury”, la protagonista, assedegada d'enyorança, volia deixar que la nostàlgia l'embriagués

¹⁵ En la tradició bíblica, Egipte simbolitza el país de la servitud, de les temptacions d'idolatria i de les amenaces d'invasió. A més, està molt unit al símbol de la fugida, “del alejamiento de una vida esclavizada por los sentidos o por *fuerzas extranjeras*” (Chevalier i Gheerbrant, 1999: 435, cursives pròpies). Totes aquestes significacions ens apropen al negoci de les plantacions a Mallawi de la família Calafat.

(Cloquells, 2006: 11) i pretén recordar bons records, que aquests la transportin al moment en què vivia a una habitació a un pis a Barcelona. Fins al final de l'obra no sabem que el personatge amb qui conversa a un bar no és sinó ella mateixa,¹⁶ una dona jove de misteriosa i gran presència, obsessionada amb el món de Virginia Woolf, amb una veu que “sonava a confiança i a ressons de temps passats” (11). La protagonista d’“El retorn de Mrs. Ramsay” recorda com la seva amiga italiana va omplir el buit que la mort de la seva mare havia cavat, encara que un dia marxés de l'illa sense tornar a donar senyals de vida, essent com una finestra oberta que deixà “fugir l'olor de ranci, de reclòs” (84). Ja no és tant jove com quan passava els estius amb la Simonetta, la sensació de solitud i d'apatia rutinària l'havien fet envellir. Finalment, a “Les capses del record”, l'àvia mostra cada diumenge als seus nets caixes on guarda tota mena d'objectes que pertanyen a altres èpoques. Mentrestant, ella recorda la seva infantesa i torna a vibrar: “l'esclat del goig pel plaer de recordar fets tan amagats” (47), l'anamnesi joiosa. Quan mori, els seus nets la recordaran, també amb melancolia, experimentant una sensació “entre trista i dolça”, una nostàlgia que es descriu ambigua.

Si anem més enllà, percebem que alguns personatges no només recorden el passat, sinó que viuen d'ell. L'àvia s'alimentava dels seus records, “Tenia capses folrades amb papers d'emboïcar regals i amb teles estampades de flors i quadrets per tot arreu” (48). A *La mort de l'ànima*, n'Esperança també viu de tot el que era abans: “S'aferrava al passat per no enfonsar-se. [...] Per poder-se creure que encara era n'Esperança Calafat d'antany” (Salord, 2007: 64). Això no significa que tots els records que remetien a l'illa seran feliços o al·ludiran a un passat idíl·lic. Caterina, per exemple, recorda com el seu pare mai se l'emportava als seus viatges —com li passava a n'Esperança— i sempre es dedicava als llibres i al cultiu del saber (Cloquells, 2006: 18), al mateix temps que recorda els preparatius del seu poc desitjat matrimoni. Sovint advertim que molts dels records que van acompanyats d'un sentiment de rebuig, de repulsió o de disgust, tenen a veure amb la influència d'una identitat estrangera.

L'extrem més negatiu de recordar el passat és quan un queda atrapat en aquests records i no viu la vida present, sinó la que havia tingut. “«Filla meva, hi ha gent que amb un record en té per tota la vida.»”, li explica Salvador Valldaura a Sofia a *Mirall trencat*.

¹⁶ La seva doble és el “fantasma” que sura per damunt de la seva història en la qual hi va quedar un “esperit” atrapat (Cloquells, 2006: contraportada). Aquesta aparició d'una part de la persona que va quedar ancorada en el passat es repeteix al llarg de tots els contes del recull.

“Ella li preguntà: «Què vol dir, un record?» «Prou que ho sabràs; potser això d’ara en serà un per a tu, d’aquí a molts anys.»” (Rodoreda, 1991: 87). A “L’exposició (Revenja)”, Alfons confessa que, de jove, va obsessionar-se amb el món de la càmera fotogràfica, una mena de màquina del temps. Les fotografies eren com finestres des de les quals mirava i entrava dins del passat, “però jo no en podia sortir. Hi vaig entrar i hi vaig quedar atrapat” (Cloquells, 2006: 28). La jove parisenca Nicole, també resta sotmesa a la tornada constant del passat: “Aquell mateix matí se’n va anar per sempre, per no tornar mai més. [...] Seguesc enamorada d’ell, o del seu record, pot ser” (75). Com Calypso que, esperant Ulisses, viu del record de l’amor. Ulisses com la representació d’allò que un dia marxa i que, lluny del nostre desig, sabem que mai més tornarà. El fet de quedar tan adherit als records pot acabar derivant, però, en un dels defectes de la ment humana: l’engany de la memòria. La protagonista d’“El retorn de Mrs. Ramsay” es qüestiona si la seva amistat amb Simonetta va ser real o “una imaginació, un record fals, un record prestat, un personatge de qualcuna de les novel·les que jo llegia llavors” (82).

2.2.2. Perviure en la memòria

Una altra actitud que trobem en els personatges illencs en relació amb la reactualització del passat és la voluntat i el desig de ser recordat, de perviure en la memòria dels altres, més enllà de la mort. En certa manera, totes les *reliquies* que l’avia guarda a les caixes —el seu “museu personal” (48)— serviran, també, per deixar constància del seu pas. “Els nets ja s’han fet grans i encara la recorden. Encara parlen d’ella als seus fills. Encara guarden qualche objecte d’ella” (49). El Pelida Aquil·les va voler ser apartat de la profecia que l’incumbia i va ser enviat a l’illa de Skiros, a la cort del rei Licomedes, per la seva mare Tetis o el seu pare Peleu, segons la font que es consulti. L’objectiu era evitar, com fos, que acudís a la trucada de la guerra de Troia, i una illa semblava ser el lloc ideal per mantenir-lo allunyat i “marginat”. Però no ho van aconseguir. Al capítol IX de la *Ilíada*, Aquil·les demostra ser coneixedor de l’auguri dicotòmic que li ha estat dirigit: escollir entre una mort imminent i una glòria eterna o una vida llarga i la pervivència en l’anonimat. Entre les dues parques, el fill de Tetis preferirà la fama i el reconeixement, una vida breu però eternament gloriosa en la memòria (vegeu annex 1).

Contràriament al que preferí Aquil·les, pel protagonista narrador d’“Un instant de consciència”, l’oblit equival al repòs etern. Podríem dir que la mort passa per dos processos o etapes. Primerament es topa amb l’obstacle de la pròpia memòria dels que encara són vius, però “amb el pas del temps, fins i tot la mateixa memòria es va esvaint i

així, quan ja no ens recordam dels nostres éssers estimats que ja ens han deixat, [els que perduren en la memòria dels que sobreviuen] poden morir definitivament” (Cloquells, 2006: 57). La mort última, per tant, és quelcom redemptor, agradable. “Quan la consciència encara perdura i ja ha començat la separació amb el cos, comprenc què és deixar d’existir. Tot continua igual, la vida continua. Jo ja no hi som. Jo ja no som” (60).¹⁷ Sense aquesta mort definitiva l’ànima no aconsegueix alliberar-se del vincle amb el món dels vius, que és precisament el que Aquil·les, com molts altres personatges, mitològics o reals, volia evitar. Miguel de Unamuno escriví: “Me destierro a la memoria, / voy a vivir del recuerdo. / Buscadme, si me os pierdo, / en el yermo de la historia” (Unamuno, 1977: 102-103), procurant que el seu record pogués romandre molt de temps a la terra a través de la veu que sortiria dels seus llibres i que farien vibrar els lectors.

2.2.3. Temps cànids: la infantesa

Finalment, una altra de les vinculacions que estableix el règim de l’illa amb el passat és l’apreuament de la infantesa i la joventut, que acostumen a evocar temps feliços i innocents. Jaume Garau apuntà que l’illa, “símbolo maternal y nutricio, evocadora de la infancia feliz y *perdida*”, s’associa a un espai preservat on la natura conserva els aromes dels orígens del món i els seus habitants la simplicitat cànida dels salvatges (2014: 561, cursiva pròpia). A “El retorn de Mrs. Ramsay”, la protagonista pensa nostàlgicament amb aquell temps que ja s’ha perdut:

Que grans que ens havíem fet tots amb el pas del temps, i ara tot allò em semblava tan meravellós. Quan casi no teníem cap preocupació, quan els dies duraven més que ara, i podíem restar tota la nit desperts xerrant o contemplant els estels en silenci i estar com una rosa al matí següent. (Cloquells, 2006: 82-83)

On més apreciem, però, la valoració i l’enyorança de la infantesa és al conte “Les capsas del record”. Tan allunyats són els somnis infantils dels desigs dels grans, rumiava l’àvia... “Mig endormiscada, va entreveure una imatge borrosa que s’obria pas per sortir a la consciència” (47), el record d’un fet que s’havia perdut pels camins de l’oblit. “Era el record de la primera vegada que havia vist un puput; devia tenir tres anys.” (47). No és coincidència que el primer record que li ve al cap estigui relacionat amb un ocell. Per

¹⁷ Per Heidegger no es pot experimentar la mort perquè, en el moment en què succeeix, el Dasein deixa d’existir. El que sí que podem experimentar és la mort dels altres, i això porta a la consciència d’una mort col·lectiva. “El paso a no-existir-más [*Nichtmehrdasein*] saca precisamente al Dasein fuera de la posibilidad de experimentar este mismo paso y de comprenderlo en tanto que experimentado” (2003: 255, cursiva del text). La mort se’ns revela com una pèrdua, però una pèrdua que només viuen els que queden. Per tant, no experimentem el morir dels altres, sinó que només assistim a ell.

Durand, l'ala és el mitjà simbòlic de purificació racional. D'aquí prové que, en les tradicions i mitologies, l'ocell no sigui considerat un animal, sinó un simple accessori de l'ala. "El pájaro es desanimalizado en beneficio de la función" (1982: 123). El poeta menorquí Gumersind Gomila començava el seu poema "Quan les ales parlen" amb aquests versos: "Plau-me llegir, del vol de cada ocell, / l'universal llenguatge:" (2005: 47). Les imatges ornitològiques, pròpies del règim diürn, remetent a l'elevació i a la sublimació i, com observà Bachelard, el vol dels ocells és una "voluptuositat purificada" (Durand, 1982: 124). L'ocell i la puresa, la relacionem, per tant, directament amb la infantesa. Maite Salord encapçala *La mort de l'ànima* amb dos textos molt paradigmàtics: Un del viatger illenc per excel·lència, Ulisses, i un poema de Gumersind Gomila de la seva obra *Els ocells morts* (vegeu annex 1). Pel subjecte poètic, l'illa que es troba enmig de la mar, és el fossar dels seus "ocells d'infància" (2005: 77).

2.3. Connexió III: El cordó umbilical de l'illa (règim nocturn)

2.3.1. Circularitat

La tercera connexió que s'estableix entre els personatges i l'illa té lloc a través de la qualitat de circularitat. Si bé ja hem tractat la relació de la insularitat amb el temps cíclic i el restabliment del passat, l'illa *per se* també evoca uns processos circulars, "se convierte así en paradigma de la circularidad, pues acaba en sí misma; más allá de sus límites se extiende el vacío, la nada, la muerte. Circularidad e insularidad devienen dos conceptos que se solapan y confunden" (Díaz, 2005: 818). D'entrada ens trobem amb uns personatges que exemplifiquen la tendència de la vida illenca a convertir els dies en monòtons i repetitius. "Fulleges el diari insular envoltat de les mateixes cares de cada dematí que segurament acabaran dient les mateixes paraules si fa no fa de sempre" (Salord, 2007: 51), Miquel Àngel, el fill d'Esperança, és la viva expressió de la rutina i la desgana. Sembla que a l'illa no passa res nou, tot és vell, "cada dia era igual" (Cloquells, 2006: 19), igual d'indiferent. Des de la mirada de qui ja és gran i ha experimentat els ritmes lents i cíclics de l'illa, el pas del temps s'entén d'una altra manera:

Els meus alumnes sempre tenien la mateixa edat, però jo, amb cada nou curs anava madurant i envellint. Ells no eren els mateixos, el seu comportament estava marcat per la seva edat; reflectia com un mirall l'estat de la societat, tot el que es considerava nou i trencador, malgrat que moltes vegades ells no ho sabien, però no hi havia res de nou, una nova volta de la roda.
(58)

Alguns dels relats són, en si mateixos, una representació estructural d'aquesta idea de circularitat. Els inicis i els finals conflueixen en alguna marca concreta, que sovint tendeix a ser rellevant en la història o en determina la comprensió. Ho veiem a “Els fantasmes de Bloomsbury” quan la narradora és sorpresa per una dona que s'aproxima cap a ella, vestida de morat fosc, amb un fulard de gasa i un barret de vellut. Aquest personatge, que enretira la seva cadira amb cura per no enganxar-se la faldilla quan s'aixeca, és el mateix personatge que, al final del relat, portarà a terme les mateixes accions i gestos, però aquesta vegada amb la veu de la narradora. Per una banda, encara que ens sembli que assistim a la conversa entre dos personatges que s'acaben de conèixer, es tracta d'una única persona que dialoga amb ella mateixa, que construeix el relat a través d'aquest diàleg intern exterioritzat i escenificat. En segon lloc, el conte s'inicia amb una aproximació i s'acaba amb la partida de la protagonista de l'escenari narratiu. Exactament el mateix moviment té lloc a “El retorn de Mrs. Ramsay”, que comença amb “Una figura s'aproxima” (Cloquells, 2006: 79) i finalitza amb “Cada vegada estic més lluny de la platja” (85). A “Ofèlia per sempre” se'ns anticipa, en la primera línia, la mort que conclourà el relat: “La darrera vegada que vaig veure Ofèlia amb vida...” (63). Per últim, *A Mar de boira* també hi ha una analogia entre l'incipit i el final de l'obra: la nit. La novel·la ens situa, inicialment, en una nit calorosa, “càlida” (Salord: 2004: 9) d'estiu, mentre que el desenllaç té lloc amb la tornada de na Laura a Menorca per nadal, en una “nit freda d'hivern” (166).

2.3.2. El retorn a casa

Com hem dit, na Laura torna a Menorca al final de la novel·la, i això tampoc és fruit de l'atzar: el mateix succeeix amb la segona obra de Salord. A *La mort de l'ànima*, la qüestió principal és el retorn a l'illa del personatge d'Andreu, i tot que el lector en sigui conscient des de les primeres pàgines, no serà fins al final que aquest esdeveniment demostrarà el seu grau d'impacte. En la ment d'Andreu Calafat té lloc una dialèctica sobre la idea del retorn. “Potser per això he tornat [...] Potser perquè el camí sempre ens retorna, d'una manera o una altra, al lloc d'origen” (Salord, 2007: 167) mentre que, per altra banda, pensa que “El retorn no és possible perquè mai no és possible anar-se'n del tot de la teva terra” (72). Pot algú tallar les seves arrels completament i desfer-se per sempre d'elles, en aquest sentit? Existeix el retorn, o mai ningú no se'n va del tot d'un lloc? Aquestes qüestions ens ajuden a enllaçar amb la segona cara de la circularitat i l'illa: la tornada. L'illa acciona una espècie de força centrífuga que atreu i crida a l'etern retorn. Per

n'Andreu, el viatge a l'illa esdevé una autèntica recerca del jo, un tornar a connectar amb el seu passat més íntim, més visceral. El ritme d'aquest moviment és tranquil, pacífic i lent. Després de mig segle, n'Andreu es decideix a afrontar el seu passat i retrobar-se amb tot el que l'havia fet marxar, especialment amb aquelles persones de les quals no quedava ni un bon record dins el seu cor. Per a n'Elena, de *Mar de boira*, la tornada a l'illa també significarà fer front a la seva família, allò a què un dia va girar l'esquena.

Les primeres impressions del personatge d'Andreu en trepitjar de nou els carrers de l'illa corresponen a advertir com ha canviat tot mentre ell ha estat fora. Pilar Arnau i Segarra apunta que és una constant que alguns personatges, amb fortes pinzellades iròniques, critiquin “les transformacions sofertes per l'illa [...] i palesen la distància entre l'espai idealitzat pels que hi tornen i la realitat social que hi troben” (Pons i Sureda, 2004: 103). El pas del temps se li fa evident, a n'Andreu, percebent com “Ciment i blocs de pisos i carrers nous allí on abans no hi havia res més que terra” (Salord, 2007: 38) han anat poblant el camp de construccions. El lloc idíl·lic perd, en certa manera, el seu disseny paradisiàc i topa amb la realitat més desoladora.¹⁸ “El port també ha sofert una gran transformació; un més de tots els canvis que he vist” reflexiona l'antic mestre a “Un instant de consciència” (Cloquells, 2006: 60). El pas del temps no només és arrasador, sinó també *metamorfosejador*. La paradoxa de la tornada, per n'Andreu, és que trobarà canvis allà on no els espera —l'escenari de l'illa, el paratge— mentre que allò que ell confiava que hauria canviat, n'Esperança, segueix igual d'intacte.

L'illa com aquell lloc al qual es retorna al final de la vida, al final d'un procés, d'un aprenentatge o d'un desgast, és també assimilada a una figura tranquil·litzant constant, un espai d'intimitat receptor. Durand senyalà la necessitat de discernir els símbols del repòs, de la insularitat tranquil·la, d'aquells altres que serveixen com a arma de defensa, que són els que edifiquen la “muralla” o que esdevenen una cuirassa (1982: 159). Sovint, a l'illa trobarem les dues qualitats alhora, en funció de si un personatge es refugia en la seva pròpia identitat insular o si només la utilitza per ajudar a representar la seva personalitat. En qualsevol cas, però, l'illa se'ns dibuixa com un règim circular, sigui

¹⁸ El turisme és una de les qüestions que més darrerament ha aparegut en relació amb la noció d'insularitat: com hi afecta i quines noves visions de les illes aporta. A l'obra de Salord, n'Andreu també sembla adonar-se de l'impacte d'aquesta bomba turística, que va succeir durant els seus anys d'absència: “Travessà Ses Voltes, on tots els seus records s'havien convertit en tendes de souvenirs que a l'hivern queien en una letargia que només les parles estranyes podien desvetllar” (2007: 69). També s'apunta a la polaritat del turisme entre la temporada d'estiu i la d'hivern, que és especialment maniquea i que genera dues cares diferents de l'illa.

de seguretat —com ja hem vist amb la configuració de l'illa com un amagatall— o de quietud, però sempre amb una finalitat protectora natural que aïlla de les influències exteriors que desestabilitzen l'ordre instaurat. Sebastià Perelló relaciona aquesta idea amb el terme “utopia” inventat per Thomas More, qui situà la millor de les repúbliques a una illa per poder allunyar-se del sistema autàrquic (Pons i Sureda, 2004: 30-31). Tornant a la problemàtica que indicava Durand, l'antropòleg revisà la proposta de René Guénon a *Le Règne de la quantité et le signe des temps*: per diferenciar entre la intenció simbòlica de la protecció i la defensa es fixa en l'estructura del recinte que construeixen, imaginàriament, aquestes imatges: “la forma circular, la «redondez plena» es más o menos asimilación a un vientre, mientras que la construcción en cuadrado hace alusión a un refugio defensivo más definitivo” (1982: 159).

2.3.3. L'illa i la maternitat

El psicoanalista i escriptor Charles Baudouin recollí que la vocació de l'exili insular que demostrà tenir Victor Hugo es tractava d'un “complejo de retiro” assimilat al retorn a la mare (Durand, 1982: 228). Per tant, la tornada a casa ens presenta una altra condició de l'illa: la maternitat. L'espai de protecció i intimitat remet a l'element del ventre de la mare, que vetlla per l'emparament del nadó. Rodona, defensora i aïlladora, l'illa és la Gran Mare, una “mujer maternal hacia la que regresan los deseos de la humanidad” (Durand, 1982: 223). El retorn al claustre matern simbolitza, a més de l'instint de voler estar protegit, una tornada als orígens. “El retorno a la isla en tiempos de conflicto, representa un salto atrás en busca de los orígenes del hombre, una especie de vuelta al útero protector, reducto de paz, rodeado de líquido” (Díaz, 2005: 812). Destaquem dues referències que apareixen a *La mort de l'ànima* en relació amb la qüestió del ventre. En primer lloc, el narrador utilitza la metàfora del cordó umbilical per descriure el carrer de Sant Joan, un carrer llarg i estret de Ciutadella, que n'Andreu recorre solitàriament. Aquest cordó “que unia passat i present” (Salord, 2007: 99) és, a la vegada, el que ens anticipa quin és el vincle que n'Andreu havia tingut amb Menorca, la pèrdua del qual va animar-lo a abandonar la seva terra: la seva mare, na Júlia. En segon lloc, se'ns suggereix que el funcionament del cos físic es coordina amb l'estat emocional dels personatges. N'Esperança, que gaudia d'una salut estable pel que corresponia a la seva edat, comença a patir mal de ventre quan descobreix la tornada d'Andreu. Aquest mal de ventre parla per ell mateix, anunciant-nos que l'instint protector d'Esperança es veu amenaçat, ja que no vol que el seu fill Miquel Àngel s'assabenti de l'existència d'un tiet desconegut.

La mort de l'ànima és una novel·la de mares protectores: no només n'Esperança, també ho va ser na Júlia amb n'Andreu i ho és n'Estrella, la dona que s'encarrega de cuidar de n'Esperança dia i nit, tot per poder guanyar uns diners i enviar-los a Quito, Equador, on té la seva filla de 7 anys. N'Elena, de *Mar de Boira*, i la mare de la protagonista d'"Una carta" també són, les dues, dones que viuen sense marit, abandonades o abandonadores, i que opten per mantenir a les seves filles allunyades de la figura paternal. "Soldat Garain" acaba amb la promesa de la nova vida i l'esperança, en contrast amb la guerra, que es va emportar la de la protagonista: "Les meves mans reposen sobre el meu ventre" (Cloquells, 2006: 95). Una vida per una mort, la garantia de la substitució i, amb aquesta, la demostració del reinici circular del temps. Si anem encara més enllà, l'àvia de "Les capsas del record" és la viva garantia de la doble descendència.

Cal destacar que les illes, abans de ser emparellades amb el simbolisme amniòtic del qual parlà Durand (1982: 234) remetent, primer de tot, al gènere femení. L'espai insular ha estat tradicionalment feminitzat i assimilat a la figura de la dona. Una de les primeres manifestacions literàries d'aquesta associació és l'*Odissea* d'Homer, on les illes esdevenen metonímies geogràfiques de les dones que viuen en elles. En són exemples Eea (terra de Circe), l'illa de les Sirenes o Ogigia (pàtria de Calipso). D'altra banda, és notori el fet que, encara que tots els territoris on Ulisses arriba són llocs on ha de passar per nombroses dificultats, els personatges femenins que apareixen presenten un caràcter maligne i alhora poderós. Durand apuntà que "Circe, Calipso o Nausicaa personifiquen los símbolos de aspecto negativo extremo de la fatalidad femenina, como las Esfinges o las Sirenas" (98). Pels personatges de les escriptores menorquines, l'illa sempre remetrà a la imatge de la dona pel simple fet que és, per ells, el seu estatge i habitatge. La casa, símbol de la intimitat, del repòs i el descans, com ja hem vist al subapartat anterior, és un "universo contra" (232) dins de les muralles que aixeca l'illa. I, a la vegada, aquesta *morada íntima* és feminitzada a causa dels orígens etimològics i gramaticals del concepte *casa* i del "semantismo feminoide de la morada" (231) que aquests han generat.¹⁹

¹⁹ "Esta feminización de la casa, igual que la de la patria, se traduce por el género gramatical femenino de las lenguas indoeuropeas *domus* y *patria* latinas, *ê oikia* griego. Los neutros *das Haus* y *das Vaterland* no son más que debilitaciones accidentales, rápidamente compensadas por *die Hutte* y *die Heimat*" (Durand, 1982: 231). La casa, que als *Upanishads* o en Santa Teresa de Jesús té el sentit de descans, repòs, assentament definitiu i intimitat (232), pren una forta rellevància a l'obra de Maite Salord. N'Esperança ha viscut tota la vida a la mateixa casa del seu pare i el seu avi i es nega a canviar qualsevol moble que hi hagi en ella i, d'altra banda, damunt d'ella hi viu el seu fill únic, de manera que n'Esperança sent que està més a prop d'ell. El lloc on n'Andreu se suïcida és una casa abandonada que fa anys que està en venda en una immobiliària, un lloc estratègic perquè pogués ser vist des de la finestra de l'habitació d'en Miquel Àngel, el seu nebot.

2.3.4. La quarta feminitat

Illa, dona, mare... i mort. Acudim a l'última baula de la cadena entre la insularitat i l'element femení: l'illa i la mort, dos termes associats indissolublement a través de la simbologia de la inversió i de la intimitat. Com l'acció d'oferir-se a la mar, que ja hem tractat al subapartat "paisatge insular: mar" (pàg. 12), el retorn a l'illa també pot ser causat per la consciència pròxima de la mort i la necessitat d'oferir-se a la pàtria. A n'Andreu, com a la resta de mortals, l'inquieta pensar que podria deixar el món estant tot sol, en qualsevol lloc, en un moment en què no toca: "qui no mor a casa no és ningú" (Salord, 2007: 36). Durand mencionà les paraules de Mircea Eliade al *Tratado de historia de las religiones*: "El deseo frecuente de ser enterrado en el suelo de la patria no es más que una forma profana del autoctonismo místico, de la necesidad de volver a la propia casa" (1982: 224-225). Per tant, n'Andreu trepitja Menorca un altre cop no només per estar en pau amb la seva germana, sinó també perquè és conscient que serà l'última oportunitat de veure l'illa, "Pot ser era una idea estúpida de vell moribund, però sentia una necessitat íntima i intensa de visitar per darrera vegada la seva terra" (2007: 37). Des del principi del relat sabem quin serà el destí final d'Andreu: pateix un càncer i sap que el seu cos vell i malalt no aguantarà un altre viatge. A "Un homme obscur" la notícia que Nathanael "había muerto en una pequeña isla frisona" (Yourcenar, 2011: 87) apareix ja a la primera línia, de manera que l'illa i la mort guarden les mateixes arrels. En altres casos, però, l'acció de morir a l'illa no pressuposarà la voluntat del mateix personatge, sinó que ocorrerà de forma circumstancial: la soldada Charlotte Garain, reclutada a l'exèrcit suís, abandonarà el món estant a Menorca, un territori aliè a ella, malalta i ferida per una bala.

Podem considerar que el personatge d'Andreu viu l'experiència de la mort tres vegades en tota la novel·la. La primera és una mort únicament simbòlica, que té lloc quan marxa en vaixell cap a Argentina per iniciar una nova vida; morirà per tots aquells que es queden a l'illa. La segona, quan porta a la pràctica el suïcidi estratègic que havia estat planificant; la mort més material. Finalment, la tercera, en la qual ens detindrem, és una mort interior i mística: aquella en què, ja des del món dels morts, convida la seva germana a deixar anar tot allò que la turmentava i l'enclaustrava a la vida dels Calafat i acompanyar-lo a emprendre el viatge definitiu: "Ha arribat l'hora de sortir d'aquí, Esperança. Surt, d'una vegada, d'aquesta cambra que t'ofega" (Salord, 2007: 253). L'epíleg de *La mort de l'ànima* conté cinc pàgines vibrants, un diàleg entre un germà mort i una germana a punt de morir, una conversació en el vèrtex entre dos mons de

diferent natura. N'Andreu exhorta n'Esperança a alliberar-se de l'ànima i iniciar un camí llarg, però en el qual es veurà acompanyada. El recorregut pren la forma d'un "laberint cap a l'interior del temps" (253),²⁰ cap a l'abisme, cap al centre de l'espiral, cap al buit. Durand advertí que el laberint perd la seva connotació negativa en adoptar la perspectiva de casa, un laberint tranquil·litzador, "pese al ligero terror que puede producir aún su misterio" (1982: 231). En aquest punt, podem relacionar la imatge del laberint amb el camí que tendeix a anar cap a l'interior (propi del règim nocturn), la idea del retorn a la pàtria —l'illa, la terra originària— i la trobada amb la casa inicial, materna i infantil.²¹

El viatge²² que proposa Andreu traça un moviment d'inversió, penetració i excavació, en contra de la via ascensional. És un camí que s'endinsa cap a l'interior, molt vinculat als símbols nocturns que tenen a veure amb la idea de descens. Una baixada íntima, tranquil·la, lenta i segura. El descriu com una senda tortuosa, situada en un espai sense temps i que s'obrirà pas entre les tenebres, les ombres i la boira. El descens, comentava Durand, va unit a la intimitat digestiva, al gest de deglució, "el retorno imaginario es siempre una «vuelta» más o menos coenestésica y visceral" (191). Es tracta, per tant, d'una empenedoria que consisteix a acceptar que tot s'ha acabat i que de res serveix lluitar per contenir l'esperit empresonat. L'únic element que no pertany al règim nocturn de les imatges, i que apareix en la constitució d'aquest viatge, és l'abisme. Oposat a la cima diürna, provoca vertigen i denota celeritat. Tot i així, però, té sentit aparegui en aquest context ja que, com apuntà el mitòleg, en el règim nocturn el contingut afectiu de les imatges del règim diürn s'inverteix de forma radical, de manera que és en la nit on "el espíritu busca su luz y la caída, se eufemiza en el descenso y el abismo se minimiza en copa" (187). Es descendeix per tornar a trobar la calma prenatal, per tornar a començar o

²⁰ El laberint d'Andreu, puix que conté espirals, se'ns apareix com una figura circular, un recinte tancat que desencadena el sentiment d'intimitat. Segons l'origen sànscrit, el terme *Mandala* significa cercle o "centre", tot i que les traduccions tibetanes, com indicà Durand, ho interpreten com una "búsqueda de la intimidad en el laberinto iniciático" (1982: 235). Al mateix temps, relacionem el "centre" amb l'antítesi del règim diürn: la repetició, una idea molt present en la història de les religions, que insisteix en "la facilidad de multiplicación de los "centros" y en la ubicuidad [com l'espai sense temps de què parla n'Andreu] absoluta de lo sagrado" (237). Chevalier i Gheerbrant mencionen la possibilitat que el laberint també condueixi a l'interior d'un mateix, "hacia una suerte de santuario interior y oculto donde reside lo más misterioso de la persona humana" (1999: 621).

²¹ La mort i la maternitat s'uneixen de tal manera que el moment de morir simbolitza una tornada a la infantesa. Durand senyalà que la inversió del sentit natural de la mort permet l'isomorfisme "sepulcre-bressol", "isomorfismo que se produce por medio de la cuna ctónica" (1982: 225). Així contemplen també Chevalier i Gheerbrant l'ambivalència del símbol de la mare: "Nacer es salir del vientre de la madre; morir es retornar a la tierra" (1999: 674).

²² La referència del procés de transició cap a la mort com un "viatge" també apareix al conte "Un instant de consciència": "Aquesta nit he de partir de viatge" (Cloquells, 2006: 57).

per desfer-se. L'abisme, que “aparecerá como una invitación a explorar las profundidades del alma, para liberar los fantasmes o deshacer las ataduras” (Chevalier i Gheerbrant, 1999: 43) es converteix en una meta i la caiguda és plaent i purgativa.

2.4. Les peces del trencaclosques (règim diürn)

2.4.1. De l'abisme a l'ascensió

Franz Kafka considerava que hom podia trobar la veritat si s'atrevia a capbussar-se en les profunditats de l'experiència quotidiana, com si es tractés d'una piscina: “la verdad siempre es un abismo” (Janouch, 1999: 264). No ens ha de confondre el sentit que ha pres fins ara el concepte de l'abisme, ja que tant pot designar el món de les profunditats com també el de “las alturas indefinidas”, tot i que el sentit d'elevació sigui posterior al de descens (Chevalier i Gheerbrant, 1999: 42). En aquest sentit, trobarem que l'illa també s'explicita d'acord amb el règim diürn de les imatges, a través d'una relació que es basa en els símbols ascensionals.²³ En diverses ocasions, alguns personatges manifesten una tendència cap a la pujada a través de les seves accions o de l'expressió dels seus desitjos, una pujada que els portarà a l'abisme. Aquest moviment d'elevació es relaciona tradicionalment amb la voluntat de transcendir i sobrepassar el món terrestre i intel·ligible. L'ascensió, en paraules de Durand, és el viatge “con que sueña la nostalgia innata de la verticalidad pura, [el viatge] del deseo de evasión al lugar hiper, o supra, celeste” (120). N'Andreu, n'Esperança o el narrador d’“Ofèlia per sempre” s'identifiquen amb aquesta intencionalitat. L'acte suïcida d'Andreu està perfectament traçat. El “vell moribund”, com es refereix a ell mateix, tria una casa abandonada perquè sigui l'escenari de la seva gran obra. Pujarà a la terrassa, el lloc més alt de l'habitatge, també per una qüestió geogràfica i espacial: “Vaig decidir la meva mort com mai no havia pogut decidir la meva vida. Moriria quan i com jo volgués. Moriria amb el rostre ben alt, amb la mirada fixa a la casa que em va veure néixer” (Salord, 2007: 255). L'objecte que utilitza per portar a terme tal *performance* —perquè la seva mort gairebé esdevé un acte teatral, dramàtic²⁴— és la corda. La decantació per aquesta arma suïcida no resulta accidental:

²³ Els elements amb una forta tendència horitzontalitzant (és a dir, propis del règim nocturn) troben la seva antítesi gràcies als símbols que s'hi contraposen i que, alhora, permeten la seva existència: els símbols verticalitzants. Durand així ho senyalà: la gola, l'abisme, la tomba, el sol negre, la claveguera i el laberint posen en evidència l'heroisme de l'ascensió (1982: 117), sense ells no hi ha ascensió, la lluita de contraris els fa possible.

²⁴ Així ho demostra el personatge: “Lentament, s'obria el teló i, a l'escenari, aquella finestra sense vidres del porxo d'una casa abandonada, un únic actor es disposava a cridar a la nit, i a qui volgués escoltar-lo, el perquè de tota la seva vida” (Salord: 2007: 21).

encara que el simbolisme de la corda suggereix la idea d'ofegament i tancament dins un mateix —situació que unim, inquestionablement, amb la insularitat—, també permet la fusió entre dos mons habitualment contraposats: la terra i el cel. Segons Chevalier i Gheerbrant, “La Cuerda recoge, de manera general, la simbólica de la ascensión [...] representa el medio, tanto como el deseo, de la ascensión” (1999: 386).

N'Esperança, conscient de la maldat dels seus actes egoistes i que les imatges dels sants de l'església se la miren amb ulls inquisidors, segueix creient en la misericòrdia de Déu; espera que la perdoni i la porti amunt, amb ell, tot i saber que és “culpable, Esperança, culpable de tot el que va passar” (Salord, 2007: 28). El protagonista d’“Ofèlia per sempre”, aficionat a les avionetes, ens avança, de forma evident, la seva predisposició a morir: “Ara que estic a punt de fer el meu darrer vol amb l'avioneta” (Cloquells, 2006: 63). Ens contarà la història de com va deixar que n'Ofèlia entregués la seva vida a l'aigua, com la va estar contemplant des de lluny sense fer res per evitar-ho, per després sentenciar la seva mort: “L'avioneta ja ha alçat el vol” (68). No és capaç de suportar el pes de la seva consciència ni de viure en un món sense n'Ofèlia, de manera que emprèn el vol per allunyar-se, com l'albatros baudelairià, d'un món que l'oprimeix.

L'experiència ascensional que viu en Miquel Àngel, en canvi, no té el mateix significat. Assegut a la butaca de l'habitació de la seva mare, que s'està morint, es desperta d'un sobresalt per un malson: “Un avió buit i tu sol, a dins, cridant com un condemnat a mort” (Salord, 2007: 239). En el moment en què té lloc aquest episodi, en Miquel Àngel ja sap que n'Andreu s'ha suïcidat i que es tracta ni més ni menys del seu oncle, un oncle que mai havia sabut que tenia. El que no coneix, encara, és la història que s'amaga darrere els fets. L'element de l'avió, que torna a aparèixer, remet, aquesta vegada, a la idea de l'ascensió cap a la veritat. Chevalier i Gheerbrant diran que “el avión es a Pegaso lo que el automóvil al caballo” (1999: 159-160). Recullen les principals acepcions de la recent i freqüent aparició dels avions als somnis, que acostumen a simbolitzar el domini de les idees, del pensament i de la ment. L'avió és buit perquè encara li falten peces per acabar de reconstruir el trencaclosques, però s'està apropant a quelcom lluminós: la història de la seva família. Al Diccionari de Símbols es recull que l'ascensió sempre van lligades imatges brillants i un sentiment d'eufòria, mentre que al descens es vinculen imatges sòbries i un sentiment de temor (663). I, com és d'esperar, tota pujada precedeix una caiguda: “Los símbolos ascensionales nos parecen marcados por la preocupación de la reconquista de un poder perdido, de un tono degradado por la

caída” (Durand, 1982: 136); una caiguda que, com veurem més endavant, remet a la veritat i a la culpa originària que va causar tot el mal a la família Calafat.

2.4.2. A la recerca de la veritat

Enric d’Ofterdingen parteix de la seva pàtria natal i es converteix en un viatger en territoris estrangers, perd la seva identitat per trobar-ne una de nova, “no había imaginado lo que iba a ser este sentimiento de verse arrancado por primera vez del mundo que hasta ahora había sido suyo y de sentirse como lanzado hacia una orilla desconocida” (Novalis: 2004: 99). Na Laura abandonarà la seva condició d’illenca i passarà a ser una estrangera per anar a la recerca de la seva veritat. La tornada d’Andreu a Menorca desencadenarà la revelació, de la mà d’un illenc que té més que acceptada la seva estrangeïtat i d’una estrangera resident a l’illa que té el cor a Quito,²⁵ de la història que havia restat tants d’anys ocultada. Ens podem plantejar, fins aquí, llavors, si la veritat està associada realment a la insularitat o a l’estrangeïtat.

Centrant-nos, primer, en la veritat que és perseguida a *Mar de boira*, sabem que na Laura és conscient que la mare li ha estat amagant un capítol de la seva vida. Sap que ho havia fet pel seu bé, per protegir-la, però necessita anar més enllà i destapar el silenci que l’envolta: “mai no ho seria del tot [feliç i tranquil·la] si no era capaç de treure a la llum tot el que hi havia amagat ben a prop d’ella” (Salord, 2004: 14). En aquest fragment ens ha aparegut l’element primordial que associem a la veritat i a l’illa: la llum. Perquè la història real —o el coneixement— surti a la llum serà necessari que sigui ella, la filla, la que emprengui el camí que la dirigirà cap al blanc de totes les explicacions. Tot i que ja sap que el seu pare va ser un maltractador, necessita escoltar la veu d’aquell home que fins ara ha estat envoltat d’ombres. Serà ella, per tant, la que portarà la llum a les tenebres (*post tenebras lux*). Na Laura és un personatge clarament diürn, heroic i guerrer, que viu en un “món de colors clars i brillants” (42), que sap que està a prop de la veritat —com Miquel Àngel— i que ha d’arribar fins al final.

A *La mort de l’ànima*, la veritat és la part més lluminosa i espiritual de la història, aquella sobre la qual giraran tots els personatges, uns encobrint-la i altres descobrint-la. Alhora, podem desglossar la veritat en dos nivells. La veritat gran, la història de l’assassinat de na Júlia —la mare d’Andreu— per part d’Esperança, quan aquesta era

²⁵ Com que n’Esperança mor just abans de poder contar-li la veritat al seu fill, en Miquel Àngel s’assabenta de tota la història gràcies al testimoni d’Estrella, que havia estat assistint a tots els contactes entre els dos germans i als pensaments de la senyora a qui cuidava.

només una nena i se sentia gelosa de la relació que tenia amb el seu pare i, per altra banda, la veritat secundària: que l'oncle d'en Miquel Àngel, que ell no coneix perquè n'Esperança va anul·lar la seva existència, ha retornat després de cinquanta anys. El descobriment de la veritat secundària permet arribar a la primera a través del suïcidi d'Andreu, que acabarà conduint en Miquel Àngel cap al seu oncle. Si anem més enllà, podem assegurar que la veritat primera està íntimament lligada a la insularitat, si més no n'és la representant, ja que es tracta de la mort de la mare, símbol que remet a l'illa.

N'Andreu, com na Laura, també és un personatge profundament diürn, és la figura heroica, el lluitador solar que no se sotmet al destí, sinó que lluita contra ell. Aquesta figura, que Durand recollí dins dels símbols diairètics del règim diürn, farà despertar la resta de personatges de l'engany i la mentida. “Toda iluminación consiste para el hombre en «desatar», en «desgarrar» los lazos, y los velos de irrealidad” (1982: 158). Tot i així, n'Andreu no torna amb l'objectiu de “remoure històries enterrades” (Salord, 2007: 91), sinó d'enterrar les “gelosies d'infant que potser ja era ridícul de continuar sentint a la seva edat”, les culpabilitats i els retrets de sempre (164). En arribar, però, es trobarà amb una germana que creu que ha vingut per “remoure l'aigua on na Júlia va desaparèixer” (236) i per emportar-se els seus diners. N'Andreu intentarà fer-se escoltar de manera racional i pacífica, però ni n'Esperança ni en Miquel Àngel li donaran l'oportunitat de fer-ho. Per aquest motiu decideix donar “a la seva història la dimensió que, potser, havia estat cercant durant tota la seva vida” (15) i fer encaixar les peces del trencaclosques.

L'heroi diürn acostuma a tenir una arma punxant amb la qual lluitar, objectes generalment verticals que suggereixen la tendència a l'ascensió (l'espasa o la fletxa, per exemple). En aquest cas, la primera arma amb la qual es defensarà n'Andreu és la paraula. “Res no tenia sentit i res no en tindria fins que algú no escoltàs la seva veu després de tants anys de silenci” (14). La paraula és associada a la llum en els símbols espectaculars del règim diürn.²⁶ Segons Carl Gustav Jung, l'etimologia indoeuropea d'“allò que llueix” és la mateixa que la del terme “parlar”, igual que en la religió cristiana la *paraula* està explícitament associada a la llum “que luce en las tinieblas”, especialment a l'*Evangeli* de Sant Joan (Durand, 1982: 145). Com que no és escoltat per cap dels seus familiars, N'Andreu recorre al seu propi suïcidi —que també posseeix la idea d'elevació— per

²⁶ Encara que en aquest cas parlem de la diürnitat de la paraula, també s'ha de tenir en compte l'existència de les “paraules nocturnes”, especialment les místiques i les dels encanteris, que Durand també inclou al règim nocturn de les imatges i que, en aquest cas, no presenten aquest component diürn que mencionem.

desencadenar l'alliberació de la veritat. El mecanisme amb el qual s'aconseguiran enllaçar els personatges d'Andreu i de Miquel Àngel serà el contacte a través de la mirada.

Per tant, la veritat és revelada o impulsada per un personatge associat al règim diürn que pertany biològicament a l'illa —perquè hi viu o perquè hi ha viscut. Tot i així, en alguns casos la veritat final no és revelada sense l'ajuda d'un component estranger (n'Estrella o en Joan, el pare de na Laura). El personatge diürn és el que comença el camí cap a la veritat, però necessitarà altres engranatges essencials, de l'altre bàndol, per poder arribar a ella o per poder fer-la arribar a l'altre.

2.4.3. Els òrgans de la llum

El sentit de la vista és el més rellevant i el més revisitat en les autores. Els ulls han anat agrupant tot un seguit de significats metafòrics en gairebé totes les tradicions, mitologies i religions, molts d'ells lligats a la idea de transcendència, de la visió del passat i el futur, de la lluminositat, etc. A continuació distingirem quin ús fa cada una de les autores d'aquest òrgan sensitiu, ja que els significats i dimensions que aquests adquireixen dins les històries d'ambdues escriptores són significativament diferents.

“Potser la postura de la seva mare era més intel·ligent: tancar els ulls i viure el present, sense remoure fets que només provocaven angoixes i desconcert” (Salord, 2004: 17) pensa, per un instant, na Laura. A *Mar de boira*, la mirada sempre és relacionada amb el binomi veritat-ocultació. En el taoisme, l'apertura dels ulls és un ritus d'iniciació cap al coneixement (Chevalier i Gheerbrant, 1999: 774). Els ulls, que Durand inserí dins dels símbols espectaculars del règim diürn, són els òrgans de la llum, “los atlas sensoriales que la filogènesis ha orientado hacia el conocimiento a distancia del mundo” (1982: 149). Per tant, en estar amb contacte amb la simbologia de la llum, els relacionem també amb la paraula i, de forma inevitable, amb la veritat. Obrir els ulls, per na Laura, serà prendre consciència que no pot seguir vivint dins la muralla protectora de la seva mare i decidir que, per viure, ha de poder veure lliurement: “Potser després de tot allò continuaria sense pare, però, llavors, seria la seva decisió. No la dels altres” (Salord, 2004: 136).

A *La mort de l'ànima* els ulls són omnipresents i presenten diverses caracteritzacions. Veiem “ulls plens de lleganyes” (Salord, 2007: 44), ulls que suporten parpelles inflades pel cansament i la tristesa (40), ulls “somniaços” (143), fins i tot ulls buits (105). Tots aquests que hem nomenat fins ara tenen quelcom en comú: remolquen una càrrega, un obstacle que els impedeix realitzar les seves funcions principals amb

facilitat: veure, vigilar i transmetre. N'Andreu reflexiona sobre la persona en què s'ha convertit, ara que ha tornat allà on en va deixar una de molt diferent. Creu haver-se convertit i reduït a “uns ulls que saben que s'ho miren tot per darrera vegada” (103). La mirada, símbol antitètic de les tenebres, sempre unida a la idea de transcendència (Durand, 1982: 143), serà especialment rellevant en el personatge d'Andreu. Baudouin assimilà el “complejo espectacular” a la mitologia de l'heroi, de manera que, com cità Durand, “la última realización del héroe se plasma en la dialéctica de la visión y de la ceguera, del saber y de la mentira o de la ignorancia, de la plenitud del amor o de lo que se opone al amor” (1993: 231). En són exemples els mites d'Èdip, castigat amb la ceguera, el poder de la mirada de Medusa, la petrificació de la dona de Lot o el càstig d'Orfeu per haver-se girat per comprovar si Eurídice el seguia des de l'inframón. La sobrevaloració de la visió i la vigilància, per tant, és un tema molt recurrent en els relats heroics.

A aquest fet hi hem d'afegir una altra excepcionalitat: és l'únic personatge, així com també l'únic de la família Calafat, que té els ulls blaus, fet que contribueix a la seva marginació. Durant la infància dels germans, n'Esperança intentà fer creure a n'Andreu que era adoptat i que era fill d'una dona negra de Mallawi: “I a tu, ben prest, la pell començarà a tornar-te del color de la teva mare i els ulls ja no els tindràs blaus” (Salord, 2007: 90). De tan innocent que era, n'Andreu no queia en què els seus ulls no canviarien mai perquè eren iguals que els de na Júlia. A n'Esperança el blau sempre li suposaria una lluita interna: és el color de la seva terra, però també el dels ulls dels seus principals enemics: “I tancava els ulls i tot era blau. Del blau de la mar. Del blau d'uns altres ulls. Perquè aquelles terres també havien estat el darrer redós de na Júlia, de la mare de n'Andreu” (75). Per n'Esperança, que odia el seu germà i els seus ulls, la mirada de n'Andreu és “de gel” (235); uns ulls congelats, repulsius, amb els quals no pot encaixar, una barrera que sempre els ha distanciat. Tot i que no ens detindrem en la simbologia del color blau, volem mencionar l'apunt que féu Durand, basant-se en la psicologia contemporània, sobre l'atzur i el blau pàl·lid, que proporcionen “las condiciones ópticas para el reposo y sobre todo para el retiro” (1982: 139), fet que relacionem amb la tornada dels ulls blaus d'Andreu a l'illa. Finalment, per acabar amb aquesta obra, cal destacar, un altre cop, que el personatge és ignorat i evadit pels seus familiars, de manera que utilitzarà el sentit de la vista per immortalitzar i fer arribar la seva història.

Al recull de contes de Carme Cloquells, en canvi, la mirada i l'ull sempre apareixen relacionats amb la connexió amb el passat i amb l'espionatge. A “L'exposició (Revenja)”,

Alfons queda fascinat per les fotografies, que capturen l'instant i immortalitzen les mirades de les persones que hi apareixen. D'altra banda, la càmera permet guardar per sempre el temps, evitar que el pas dels anys enretiri la bellesa d'un rostre de la joventut. El mateix objectiu veiem amb el protagonista d'"Un instant de consciència", que tanca els ulls per capturar l'últim paisatge que veu de l'illa. D'altra banda, el narrador d'"Ofèlia per sempre", amb els binocles sempre penjats al coll, es passava els dies observant, d'amagat, la seva jove estimada. També l'obsessionaven les fotografies, però, al contrari que Alfons, el que l'atreia no era la meravella de l'objecte en si, sinó qui hi sortia retratat:

Tenia por de mi mateix, de no saber-me controlar, d'arribar a fer qualque animalada. El meu estudi ja era ple de fotografies d'ella en color i en blanc i negre. Algunes eren ampliades, i jo m'asseia a la butaca i les mirava hores senceres mentre el fum de la pipa emboirava l'ambient i començaven les meves fantasies. De debò que vaig intentar deixar aquest joc. (Cloquells, 2006: 65)

Al relat "Els fantasmes de Bloomsbury" la protagonista es fixa amb els "ulls aquosos i melancòlics" de "mirada perduda" (13) de la dona amb la qual havia iniciat una conversa al bar. L'observa fins a arribar a perdre-la de vista. Els ulls melancòlics ens remetent a un estat d'enyorança i nostàlgia. La dona, que, com ja sabem, és la mateixa protagonista, observa quelcom invisible que només ella pot veure. Segurament sigui el seu passat, la seva història als carrers de Barcelona, uns temps ja perduts.

Finalment, a "Alger 1905", la mare de Francesca sent "com un fragment del passat de la seva filla se n'anà juntament amb la mirada" (43). Una avioneta havia aixecat el vol i s'amagava rere l'horitzó mentre la jove la seguia amb els ulls. L'avioneta, que li recorda al seu amic francès i al promès viatge a Algèria, simbolitza el final dels somnis de Francesca i l'inici d'una nova etapa en la seva vida. La menorquina tenia una especial atracció per les terres de l'Alger, ja que la seva àvia li havia contat històries sobre els seus avantpassats, que hi havien viscut durant uns anys. Antoine De Vialar era descendent de l'artífex d'una antiga expedició menorquina a Algèria i d'aquesta coincidència havia sorgit la idea de visitar el territori africà. Tot semblava predestinat. Tot i així, Francesca no el tornà a veure mai més. Apareix, també, un element molt repetit en la literatura i en la mitologia: la qüestió de la ceguera. El besavi de Francesca va partir de l'Alger perquè perdé l'ull a causa d'una estella, en lloc del qual "li van col·locar un ull de vidre" (38). Aquesta falta del sentit de la vista, símbol associat a la predicció i l'endevinació, ens avança que alguna cosa passarà amb les terres d'Algèria: podria tractar-se d'un senyal, d'un auguri de la fallida del futur viatge que tant esperava Francesca.

3. Constel·lació simbòlica de l'estraneïtat

L'estraneïtat és múltiple: un pot ser o pot sentir-se estranger, ho pot ser considerat pels altres però no per ell mateix —o a la inversa—, pot ser estranger en territoris aliens o en la seva pròpia terra. D'entre totes les possibilitats, el foraster sempre anirà acompanyat d'una identitat que no presenta uns límits especialment definits, que es belluga entre les partions d'on prové i les de cap a on s'encamina. Chevalier i Gheerbrant recullen que el concepte d'estranger “significa també la parte de sí mismo, aún errática y no asimilada, en la vía de la identificación personal” (1999: 492). Per endinsar-nos dins del dibuix de la constel·lació simbòlica de l'estraneïtat, ho farem a través del mateix element amb el qual hem iniciat el de la insularitat: la mar. Aquesta vegada, però, la contemplarem des de l'altra banda de l'illa. Seguidament, hem organitzat l'apartat temàtic seguint la mateixa estructura que el primer: els tres blocs que conformen l'estraneïtat es contraposaran als tres primers blocs de la insularitat i a la temàtica que tracten. Aquesta divisió, que és la mateixa que féu servir Durand a *Les structures antropològiques* per classificar i desenvolupar els símbols i els arquetips del règim diürn de les imatges —el que ell en diu els símbols dels rostres dels temps i els símbols homòlegs antitètics d'aquests rostres—, facilita la visualització del contrapunt de l'estraneïtat damunt de la construcció identificativa de la insularitat.

3.0.1. La desarticulació de la mar

“C'est là [a l'illa] que se perçoit le mieux combien la mer rapproche et combien elle divise” (Matvejevitch, 1992: 25). La mar com a element cohesionador es contraposa a la visió de la mar des de la postura de l'estranger: una mar que separa, que divideix i que allunya. A *Mar de boira*, l'oceà serveix com un cos desarticulador per a tots els personatges: trenca la relació entre n'Elena i els seus pares quan decideix anar a viure a Barcelona amb en Joan, trenca els dos murs que havia construït n'Elena —el protector que embolcallava na Laura i el defensor que les amagava d'en Joan— i trenca el silenci entre el pare i la filla. Aquests esquinçaments només tindran lloc, però, a partir del moment en què la mar sigui travessada. Fins llavors, servirà sempre com un material aïllant i paradoxalment impermeable. Sebastià Perelló apunta que l'aigua “és un obstacle que magnifica la seva [la de l'illa] alteritat” (Pons i Sureda, 2004: 13) i fa que quelcom que hauria de ser molt fàcil de creuar aparenti ser una odissea als ulls de qui es disposa a fer-ho.

Recordem que, a “Alger 1905”, Antoine De Vialar estava interessat a comprar una casa a Menorca amb la intenció que fos “molt mediterrània”. En tractar-se d’un home francès que no té cap vincle amb l’illa més que els estius que hi passa i els records dels seus avantpassats algerins, Antoine De Vialar té en consideració Menorca sempre en qualitat d’estranger —de forma que aporta una insularitat mediterrània a l’illa des de la seva pròpia estrangeïtat. El misteriós personatge del conte ens serveix per transicionar d’una perspectiva de l’illa des de la mateixa insularitat a la visió d’aquesta condicionada a través de la condició d’estranger; una condició inventada, ja que trobarem personatges que són pròpiament de l’illa però que presentaran elements distintius del règim de l’estrangeïtat. Na Francesca, que treballa a la recepció d’una immobiliària estrangera, es troba cada dia amb “persones estranyes i curioses” que segurament mai més tornarà a veure (Cloquells, 2006: 35) i que presenten, per tant, una insularitat fugaç. Al mateix temps, sabem que la família de l’àvia de na Francesca, que havia viscut a Algèria, no formava part de cap colònia de menorquins, vivia entre el que per ells eren estrangers. Aquesta perspectiva ens permet obrir l’interrogant sobre qui són realment els vertaders estrangers; l’apreciació i la consideració de l’estrangeïtat serà sempre contingent a l’òptica que s’adopti.

3.0.2. Dobles estrangeïtats: seguint els mitemes de Medea

L’escriptora mallorquina Antònia Vicens ha reflexionat “sobre les clivelles en la identitat d’un subjecte [...] que s’escora cap a la bogeria, l’estrangeria en casa pròpia o l’alienació” (Pons i Sureda, 2004: 10). Des d’aquí prendrem tres elements que ens seran essencials per explicar la noció de l’estrangeïtat que volem exemplificar a través del personatge mitològic de Medea: les clivelles, la bogeria i l’alienació. Coneguda per ser dona, fetillera i estrangera al regne de Corint, és repudiada i expulsada de la terra on els ciutadans la van acollir hospitalàriament durant deu anys. A l’obra d’Eurípides, el cor anuncia la situació desesperada en què es troba, ara que ha estat desposseïda amb els seus fills en terres estrangeres i que no pot tornar a la seva pàtria, de la qual va fugir “con el corazón enloquecido” (vegeu annex 1). Les clivelles que perforen la seva identitat la condemnen a ser sempre una estrangera, dominada per la bogeria i alienada a la seva marginalitat i condicionada pel fet de ser dona i bruixa.

Qui també se sent reduïda a una estrangeïtat permanent és n’Estrella, la dona que cuida de n’Esperança. La construcció de la seva identitat sempre queda a mig camí: ni físicament ni en el caràcter o els costums no semblava una dona equatoriana, “era una

estranya per als illencs i una estranya per als equatorians” i el que per la gent de Ciutadella suposava un avantatge,²⁷ per n’Estrella “era un motiu més d’isolament” (Salord, 2007: 159). Acudim al fenomen de la *doble estrangeïtat* que experimenta la gent que emigra, que sempre segueix el mateix sistema. Tant d’allà d’on un ve com allà on un va, el migrant es troba amb una mentalitat profundament diürna: tot és o blanc o negre, o s’és forà o s’és autòcton. El que ho viu amb la seva pell, però, adverteix que aquesta dinàmica antagònica no correspon a la seva realitat, que és molt més complexa i difusa que el que es proposa. D’altra banda, n’Estrella necessitava crear un nou món “que fes lleuger el record” (160), arraconar el que havia hagut de deixar enrere per una qüestió purament econòmica i de supervivència. Encara que trobés certa estabilitat emparant-se en el món de n’Esperança, no podia confiar en una situació que era, al cap i a la fi, passatgera: ara “aquest món era també a punt de desaparèixer i ella tornava a sentir-se sola i sense saber on anar” (160).

No pot passar per alt la importància que cobren els noms d’aquests dos personatges que sempre veiem junts, i que són especialment significatius pel que fa a l’elaboració del seu caràcter. N’Esperança i n’Estrella mantenen una relació d’(inter)dependència recíproca: les dues viuen la vida i tenen a les mans el destí de l’altra. N’Estrella necessita n’Esperança per sobreviure i poder enviar diners a Quito; n’Esperança necessita el suport i l’ajuda de n’Estrella per continuar fent les tasques més quotidianes del dia a dia. Són, diríem, còmplices circumstancials. A la vegada, però, no són complementàries a causa de la natura dels seus caràcters: les dues volen oblidar el que els fa mal, però segueixen aferrades al passat. Veurem com, portant les dues a terme una mateixa acció, el suborn a través dels diners, no generarà el mateix efecte en la impressió del lector: tot el que fa n’Estrella no deixa de ser més lluminós, com el seu mateix nom indica. Si n’Estrella suborna amb diners, ho fa per poder tornar a veure la seva filla. Si ho fa n’Esperança, és per mantenir la veritat oculta, per enterrar l’*esperança* que aquesta surti a la llum; no li fa justícia al seu nom. D’altra banda, el caràcter celeste de les estrelles les presenta com símbols del “conflicto entre las fuerzas espirituales, o de la luz, y las fuerzas materiales, o de las tinieblas” (Chevalier i Gheerbrant, 1999: 484). En aquest sentit, vinculem instintivament el personatge d’Estrella amb el punt central de la pugna entre n’Andreu, representant de la llum i la veritat, i n’Esperança, representant de

²⁷ Són paraules del narrador. Considerem que esdevé una clara crítica a la xenofòbia, a aquelles persones que reben millor als que s’assemblen a ells mateixos.

les tenebres i l'engany, ja que serà ella la que finalment contarà tota la història que havia escoltat sobre els Calafat a en Miquel Àngel.

Un altre dels personatges que també presenta una identitat mixta és en Joan, el pare de na Laura a *Mar de boira*. Menorquí de naixement, marxà a Barcelona per expandir la seva carrera, però el retorn se li farà impossible a causa de la fallida de la seva relació amb n'Elena. Des del moment en què n'Elena torna a l'illa, en Joan passa a ser considerat un estranger no benvingut. Finalment, també comptem amb n'Andreu, que arribarà a l'illa en qualitat d'estranger, tant físicament com metafòricament: “era allí, en aquella habitació d'hotel, com un estranger a la pròpia terra, esperant, neguitós, que la seva ànima acabàs de recórrer l'espai que els separava” (Salord, 2007: 95). L'estraneïtat en casa pròpia que no permet a hom sentir-se vinculat a cap dels espais en què es divideix la seva identitat.

3.1. Una percepció distorsionada de l'espai-temps

3.1.1. El distanciament del jo

A l'última cita ja s'apuntava la qüestió que tractarem en aquest punt: l'espai que separa la identitat d'un mateix. El retorn a casa no sempre és ràpid: “era una sensació estranya [...] com una desavinença entre cos i ànima. Un cos que es ficava dins un avió i viatjava tan de pressa en el temps que la seva ànima no podia agafar-lo” (95). Andreu fa una distinció entre la part més material de la identitat, la persona física, tangible, que viatja en el temps de forma immediata, i la part més espiritual, interior o subjectiva de cada un, que viu el procés del viatge d'una forma molt més lenta i gradual. El seu cos acceptava la sobtada decisió de tornar a trepitjar la terra de la seva pàtria, però la seva ànima semblava més reticent a deixar enrere tot el que havia construït i a endinsar-se en una nova aventura que desestabilitzaria la seva identitat. El personatge queda escindit entre el seu jo interior i el jo exterior. El símbol de l'avió ens indica, una vegada més, el moviment ascensional de l'últim viatge. En arribar als carrers de Ciutadella, n'Andreu se sentirà tan estrany com la primera vegada que trepitjà Buenos Aires.

Charlotte Garain relata, en una de les seves anotacions al diari, com el fet de portar uns mesos fora, incomunicada, arraconada i limitada a una illa enmig del mediterrani, tan lluny de la seva pàtria, l'ha portat a sentir una estranya distància entre ella i la seva identitat. Fins ara volia, per damunt de tot, servir a l'exèrcit i lluitar contra els anglesos, però de cop els “pensaments són confusos i la debilitat fa que aquests darrers mesos des que vaig partir de casa semblin llunyans i estranys alhora, *com si no em pertanyessin*”

(Cloquells, 2006: 89, cursiva pròpia). Les condicions del viatge porten la soldada a entrar en un estat de desconcert: no pot pensar clarament, es qüestiona les seves pròpies decisions i no sent el temps com passa. Els dies li són aliens, igual que la seva identitat.

3.1.2. Dos paradigmes separadors

Com ja hem vist en la constel·lació de la insularitat, l'espai i el temps són dues categories que són condicionats en la creació de la identitat illenca. Tot i així, però, també són dos paradigmes elementals per les identitats inserides en l'estrangement, sovint en el sentit de separació, més que de reconciliació o identificació. Alguns dels personatges que ens apareixen sota el règim de l'estrangement han adquirit la seva identitat a causa d'una distància temporal i/o espacial que ha magnificat les seves diferències amb la identitat insular. En són un exemple el cas d'Andreu o d'en Joan, que deixen l'illa durant un període prou gran de temps perquè se'ls arribi a considerar estrangers.

D'altra banda, l'espai i el temps també poden presentar un doble nivell més subjectiu: malgrat que hi hagi personatges que interactuen entre ells i coincideixen en un mateix lloc i moment, es percep que existeix una escissió, un distanciament. Així ho formula n'Estrella, havent vist que alguna cosa no acaba de funcionar entre la família Calafat: "Tenia uns pares i una filla, només que més enfora que ell. Més enfora? N'Estrella va mirar-se la vella [...] i va pensar que la percepció de la distància, com la del temps, era ben estranya" (Salord, 2007: 127). El que és paradoxal és que les idees de llunyania o de proximitat que observa en les relacions entre els dos germans són totalment diferents de com les havia entès fins ara: mentre ella es troba físicament impossibilitada per sentir-se a prop de la seva filla i la seva mare, sent que les té més a prop que no pas n'Esperança, que viu a sota de la casa del seu fill únic. A l'altra del mòbil, n'Estrella intentarà resistir la força de la distància real i tangible que la separa de les persones per les quals s'aixeca cada dia. En Miquel Àngel, per la seva banda, creu que està molt unit a la seva mare, mentre el lector sap que evita passar estones amb ella, que no sap res del seu dia a dia i que paga la vida d'una dona perquè sigui la seva ombra. La mare i el fill són uns estrangers entre ells. Conviuen junts perquè mantenen el llinatge dels Calafat, però si no fos pels intents d'Esperança que el seu fill visqués just a un pam de casa seva, ja s'haurien convertit en "autèntics desconeguts" (19).

A "Soldat Garain", la narradora i germana de Charlotte Garain exposa com la seva mare es va tancar dins el seu món després que dos dels seus fills partissin de casa. Aïllada

en la tristesa i amenaçada per una malaltia, la mare obre una esquerda entre l'última filla que li queda i ella: “Que juntes i que llunyanes érem l'una de l'altra” (Cloquells, 2006: 92) raona la narradora. El mateix li va succeir a en Joan, de *Mar de boira*, durant la infància. La seva mare, ofuscada per la malaltia del fill més petit, va anar desapareixent del seu dia a dia fins que en Joan va sentir que una gran distància s'havia interposat entre ells dos. La mare només tenia forces per entregar-se al seu fill malalt i, després de la seva mort, es va acabar excloent del tot de la seva vida, sumida en una tristesa que va convertir en irrecuperable la seva relació. Anys després, en Joan es troba en la mateixa situació, aquest cop essent ell la figura paterna: “Eren allí, tots dos, perduts en una distància insalvable” (Salord, 2004: 88). El dia que na Laura veu, per primera vegada, el rostre del seu pare, se n'adona de la incredulitat que suposa que els dos siguin, al cap i a la fi, una persona totalment anònima, estranya i estrangera per l'altra.

3.1.3. La resolució de l'estranger

La distància que separa els personatges, i que no té a veure amb una influència de l'espai geogràfic o del temps, ve senyalitzada, al cap i a la fi, per un estat d'incomunicació. Tot i que en la majoria dels casos ens referim a personatges de l'illa o que en algun moment hi han pertangut, aquesta falta de comunicació —que, com veurem al següent bloc, és inherent al règim de la insularitat— és el que els acaba convertint en estrangers, no només amb ells mateixos sinó també amb les persones del seu entorn, especialment les de l'àmbit més privat i familiar. Introduïm, però, en aquest bloc temàtic, la qüestió de la manca de comunicació justament perquè resulta paradigmàtic que sigui a través de la influència de l'estraneïtat que alguns d'aquests distanciaments o aïllaments entre personatges insulars intenti —fins i tot aconsegueixi— ser resolt. La majoria dels mecanismes, estratègies o elements que entren en joc des del món de l'estraneïtat es basen en la unió entre un personatge que es defineix pel règim de la insularitat i un altre que prové, pel lector o pel narrador, de l'oposat. Observem-ne uns quants. En primer lloc nomenarem la tasca de la revelació de la veritat que assoleix el personatge d'Andreu quan retorna a l'illa en qualitat d'“estranger expatriat”. N'Andreu voldrà parlar amb n'Esperança i amb en Miquel Àngel, rompre les barreres del silenci i de la incomunicació. Seguidament, l'exemple més explícit el trobem al relat “Un conte d'hivern”. El pare de na Caterina era un acadèmic, jurista i membre de la Societat Maonesa de Cultura, i feia viatges periòdics a Anglaterra i a França. Era un amant del saber, dels estudis i del coneixement. La majoria dels llibres que havia aconseguit, però, no haguessin pogut arribar a ell si no fos “gràcies als seus

contactes amb els estrangers” (Cloquells, 2006: 20). Així, els estrangers són els que, al segle XVIII, permeten fer arribar el coneixement a un lloc tan remot com l’illa de Menorca. La comunicació amb l’exterior, especialment amb els cercles d’influència europeus, servien per evitar l’aïllament complet de l’illa.

A “Alger 1905”, la mare de na Francesca nota que la seva filla està canviada, “feia temps que no semblava la mateixa” (35). La poca comunicació que hi havia entre les dues va portar la seva mare a fullejar el diari on la jove havia escrit què la feia estar tan abstreta en el seu propi món: arran de treballar a una immobiliària estrangera durant l’estiu, havia pogut connectar amb un món que anava molt més enllà de les fronteres que li marcaven l’illa. Potser la seva obsessió per l’Alger i pels viatges havien contribuït a fer que na Francesca es tanqués en ella mateixa, però només perquè s’havia submergit en la planificació del que la proporcionaria l’oportunitat de poder veure el món com ho feien els estrangers.

Na Maria, la protagonista de “Retorn a Ogigia”, es passava les vacances d’estiu en l’entorn familiar, “llegint o somniant al pati estirada en una vella gandula” (72). No tenia gaires amigues, de manera que gairebé sempre estava sola. L’arribada de la jove parisenca Nicole traspalsarà i captarà l’atenció de l’encara més joveneta. Tot i que la visita de la francesa fos breu, la seva aparició va ser molt rellevant en la vida de la menorquina. Havia pogut comprovar que la solitud no era quelcom que només vivia ella o els illencs, que tothom tenia la seva pròpia història i que podia sentir-se unida a algú a qui no coneixia, sense arribar a entendre-ho mai. Quelcom similar li passà a la protagonista d’“El retorn de Mrs. Ramsay”. Ella i la seva germana, que sempre havien estat tan diferents, es van acabar allunyant més i més l’una de l’altra; la seva mare, a qui tant admirava, havia mort, i amb la seva parella també estava molt distant. Entre tanta foscor, una llum que venia d’Itàlia li va poder escalfar aquest sentiment de solitud, encara que fos, com Nicole per Maria i com Antoine De Vialar per Francesca, una llum només passatgera.

La distància que ens separava ja era impossible de recuperar; potser per aquest motiu vaig ser tan feliç amb Simonetta. Ella va ser una finestra oberta per deixar fugir l’olor de ranci, de reclus. [...] va omplir el buit que havia deixat ma mare, i també va ser com una germana per a mi. Com l’amiga de la infantesa que mai no vaig tenir, i va aparèixer en el moment de la meua vida en què més ho necessitava. (84)

Per últim, a *Mar de boira* apareix un element que és significatiu i que serveix de punt d’unió entre dos personatges: la ràdio. En Joan Anglada treballava per una emissora

important de Barcelona, la qual no sempre s'aconseguia sintonitzar des de l'illa —fet que ens remet a la incomunicació i a l'aïllament. La primera conversa que na Laura té amb el seu pare és a través d'aquesta ràdio: en Joan havia enviat un missatge als oients demanant el testimoni d'algun estudiant universitari que no fos de Barcelona: “era com si en Joan parlàs d'ella, com si volgués parlar amb ella. I de sobte, va adonar-se que aquella era l'oportunitat que esperava des de feia temps” (Salord, 2004: 117). Na Laura només tindrà forces per dir el seu nom i penjar el telèfon, però ja serà suficient perquè en Joan sàpiga que la seva filla estava a Barcelona i que l'estava buscant. La ràdio, per tant, desencadena la comunicació. D'altra banda, el fet que en Joan treballés a la ràdio li atribuïa la imatge d'una persona comunicativa, però en realitat era un home molt tancat en ell mateix, “s'amagava darrere un micròfon per no donar la cara” (119). Era un ésser hermètic i nocturn, el contrari de na Laura.

3.2. L'oblit o el procés homeostàtic voluntari

En el segon bloc de la constel·lació de la insularitat hem parlat de la importància que cobra, pels personatges, el fet de mantenir vius els records del passat i alimentar-se de la memòria. En el cas del règim de l'estraneïtat observem justament la tendència contrària: alguns personatges tindran la necessitat —i no només la voluntat— d'oblidar allò que ha precedit la situació del present, de deixar enrere el passat, per poder mantenir la vida en equilibri sense altres torbacions. El Meursault de Camus reflexionà que si l'haguessin obligat a “viure en un tronc d'arbre sec, sense altra ocupació que mirar la flor del cel per damunt del meu cap, també m'hi hauria acostumat a la llarga. Hauria esperat el pas dels ocells o la successió dels núvols” (2010: 95), sense cap altra complicació més. Aquesta és la imatge de l'estranger que s'adapta a tot, que no té arrels ni està lligat a cap idea, costum, pàtria o amor, com l'heroi romàntic d'*El prisionero del Cáucaso* de Pushkin. Potser la menció als núvols que fa el personatge camusià sigui una al·lusió a l'amor pels núvols, tan lliures i volàtils, que sentia l'estranger de Baudelaire (vegeu annex 1).

El procés d'oblidar és tan important per l'espècie humana com el de recordar. De fet, l'humà ho fa de forma natural: les parts que deixen de tenir importància en el present tendeixen a ser eliminades a través d'una regulació homeostàtica²⁸ de digestió i eliminació per poder possibilitar l'entrada d'altres *inputs* vitals. De tota manera, l'oblit

²⁸ Originalment, en el terme mèdic, l'homeòstasi és un mecanisme regulador fisiològic que designa “the process by which the body's substances and characteristics (such as temperature and glucose level) are maintained at their optimal level” (Carlson, 2013: 394) per tal d'aconseguir mantenir un equilibri corporal.

del qual es faran servir els personatges de les obres no és un oblit espontani, sinó, com hem concretat, *voluntari*, conscient o, fins i tot, forçat. Manifestaran l'afany de deixar enrere uns records per poder obrir-ne el pas a altres. N'Estrella o n'Andreu desitgen oblidar el que deixen enrere quan emprenen el viatge cap a una nova terra. Fins i tot els personatges que són i es queden a l'illa també decidiran arraconar fets i persones determinades —tot i que a vegades no ho aconsegueixin—, fent com si no haguessin existit mai. Sempre, però, ho faran en relació amb aquelles persones que són transformades, també, en estranys i estrangers: n'Elena oblidarà en Joan, n'Esperança ometrà l'existència de n'Andreu o fins i tot la de na Júlia, de la mort de la qual en va ser responsable. Per elles dues serà un oblit, pels altres serà una mentida.

3.2.1. El mort sense cadàver

A les dues obres de Salord es repeteix un element comú que explica i dona sentit a la forma en què els personatges de n'Elena i n'Esperança porten a terme aquest procés homeostàtic: el “mort no enterrat” o el “mort sense cadàver”. Per n'Esperança, n'Andreu havia mort feia més de cinquanta anys, des del moment en què havia aconseguit que partís de l'illa. El seu era un cos que no havia estat enterrat en la realitat, però sí en la consciència de la seva germana. Podem considerar que aquest fenomen apareix tractat per primera vegada a l'obra tràgica d'*Antígona*, en la qual Sòfocles plantejà el deshonor i el sacrilegi que suposava el fet que un home no tingués dret a un ritual funerari digne i quedés insepult. En Quim, el millor amic de n'Andreu, també feia anys que pensava que el menorquí d'ulls blaus havia mort, ja que havia marxat sense deixar cap senyal. Així i tot, però, el dia en què es retroben, confessa que sempre havia mantingut un raig d'esperança: “potser perquè mai va ser mort del tot per a ell. Això tenen els morts sense cadàvers” (Salord, 2007: 137). Aquesta esclatxa de llum que sempre va quedar dins el cor d'en Quim s'explica a causa que ell mai l'havia pogut, ni volgut, oblidar del tot.

A *Mar de boira*, quan n'Elena torni a Menorca després d'arribar al moment culminant i més agut de la seva relació, farà el mateix amb la persona per la qual ho va abandonar tot: “Des d'aquell dia, tots actuaren com si en Joan fos mort” (Salord, 2004: 30). Tota la família va deixar de pronunciar en veu alta el seu nom, mencionar-lo significaria recordar-lo i tenir present la seva existència. Negar la paraula equivalia a negar la realitat. Farà falta que arribi na Laura perquè tornin a sentir el nom del seu pare: “el mort tornava a ser entre ells” (36). Tot i que la jove pensava que podria haver seguit fent veure que no existia i continuar pensant que el seu pare era mort, sabia que no podria

viure oblidant, com ho feia la seva mare, sinó que vivia “per trobar respostes” (34). Na Laura serà, en aquest sentit, la que desenterrarà el mort sense cadàver d’en Joan. A l’altra banda de la mar, el pare també intenta negar-se a ell mateix que la seva dona i la seva filla havien fugit d’ell: “no eren mortes, com volia creure en molts moments: hauria estat molt més fàcil” (104).

3.2.2. El repòs etern dins l’oblit

Oblidar significa alliberar-se d’un pes que, d’altra manera, s’hauria d’arrossegar tota la vida, per això molts personatges s’obstinen a deixar fora molt del que els va succeir en el passat. A “El retorn de Mrs. Ramsay”, la protagonista expressa la sensació d’alleujament que sent quan entra a la mar i es dissipen els seus pensaments: “Voldria surar dins la mar de l’oblit” (Cloquells, 2006: 85), una facultat de la mar que ja s’ha comentat al primer bloc (pàg. 12). El protagonista d’“Un instant de consciència” ens fa acompanyar-lo a l’últim dels seus passeigs pel port, en els quals sempre es dedicava a reflexionar sobre la seva vida i sobre ell mateix. “Encara no estic segur de conèixer-me prou, ni d’haver estat prou sincer” (60). El personatge reconeix que sempre ha estat conscient de la seva estrangeïtat amb el món que l’envoltava i que la seva persona només havia tingut sentit quan hi havia n’Adela, la seva dona. Ella, que li proporcionava la validació i l’acceptació que necessitava, l’havia alleujat sempre que havia sentit que no pertanyia a la societat, que era diferent. Però ara que està a punt de morir sap que en l’oblit no li farà falta justificar la seva forma de ser. Com ja hem mencionat al subapartat “Perviure en la memòria” (pàg. 26), per aquest personatge existeixen dues morts: la primera, la material, i la segona, que només arriba quan un cau en l’oblit. Aquella és la mort definitiva, on un pot trobar el repòs etern, enfora de la memòria. En el “deixar d’existir”, el cos i la consciència esdevenen dos vertaders estrangers, cada un agafa un rumb diferent.

Per n’Andreu també va arribar el moment de reposar quan va poder oblidar la seva vida passada i en va començar una de nova a Buenos Aires: “Mai no s’havia imaginat que seria capaç de tornar després d’haver esmerçat la seva vida a oblidar. A oblidar com qui oblida un mort estimat” (Salord, 2007: 136). Des d’allà havia intentat escriure al seu amic en Quim per explicar-li per què havia desaparegut sobtadament, però no ho va aconseguir mai. Un cop més, el fet d’escriure, l’ús de la paraula, contribuïa a afirmar allò que es negava a acceptar i que pretenia oblidar. D’altra banda, mentre només ho sabés n’Andreu tot quedaria dins la seva memòria, però si ho escrivia, podria romandre per sempre en el temps —*verba volant scripta manent*—, justament el que Unamuno anhelava. La

germana de la protagonista d'“El retorn de Mrs. Ramsay” també prefereix que la mort de la seva mare quedi relegada entre les parets invisibles de la seva memòria: “Volia tenir el record, però no volia trobar-se amb ell cara a cara” (Cloquells, 2006: 84).

Finalment, a *La mort de l'ànima* també s'apunta una qüestió que trenca amb l'idealisme de l'oblit: la possibilitat del retorn d'uns records que realment no havien estat oblidats. Per una banda ens trobem amb el cas d'Esperança, que comença a veure que la seva vida es desestabilitza amb la tornada de n'Andreu, ella que ho tenia tot tan metafòricament endreçat. A mesura que el relat es va succeint, li van arribant records a la memòria: “Fragments de la conversa de dijous se li mesclaven amb la de feia cinquanta anys i li alteraven la respiració” (141). El passat i el present escapen del seu control. D'altra banda, en Miquel Àngel voldrà motivar aquesta tornada dels records d'una forma imposada: “penses que la teva mare es recuperarà prest i, junts, podreu recuperar la memòria” (217). Al final de la història, el fill necessita trobar-se amb uns fets que li han estat negats, reactualitzar una veritat amagada, ocultada per n'Esperança. Al mateix temps, aquesta recuperació de la memòria també suggereix la recuperació de la relació entre mare i fill. Si s'acaben les mentides, podran començar a conèixer-se i deixar de ser uns desconeguts.

3.3. La fallida de la maternitat/paternitat

En la primera constel·lació simbòlica hem vist que la maternitat era associada directament amb el règim de l'illa, que s'establí una connexió íntima i natural entre els dos elements: el símbol de la fecunditat i el símbol de la terra. De forma oposada, al règim de l'estraneïtat ens trobem amb una crisi o una fallida de la maternitat o la paternitat —la inclusió del pare ja ens apunta a la visió més universal que adopta l'estraneïtat, que ja no està específicament lligada amb l'element femení. En diverses ocasions, els personatges experimenten una frustració de la seva responsabilitat com a pare o mare, a la vegada que altres es queixen o es veuen influenciats per la relació amb un dels seus respectius progenitors. De fet, també s'arribaran a donar les dues situacions alhora. En qualsevol cas, aquest fracàs de la maternitat o la paternitat comporta l'aparició d'un distanciament entre el fill o filla i la mare o el pare, una escletxa d'estraneïtat que no deixarà mantenir unes relacions estables o naturals, ja que s'hauran vist alterades per alguna circumstància condicionant. Sovint els fills són apartats i es veuen obligats a afrontar la vida sols. Altres vegades els pares o les mares són vistos com a persones

estranyes, opressores i obsessives o, fins i tot, monstruoses. L'exponent màxim de tota la tradició de la dona, mare, estrangera i monstruosa serà, un altre cop, Medea.²⁹

3.3.1. El complex de naixement

Durand mencionà les paraules de Charles Baudouin, qui trobà que sempre hi havia un contrast entre l'heroi mitològic i l'ambient degenerat en el qual apareixia i contra el que s'enfrontava. Més concretament, el psicoanalista senyalà que la paternitat de l'heroi sempre tenia algun punt d'incert (tenia dos pares, era adoptat, quedava orfe...), i a això es referí amb el concepte de “complejo de nacimiento” (1993: 195-199). Pel que fa a les obres de les autores, trobem, en molts personatges, la manca de la figura paterna o materna des dels primers moments de la seva vida, fet que marca de manera substancial la personalitat, la identitat i el caràcter de la persona. En són exemples la jove Caterina a “Un conte d'hivern”, “era trist haver-se criat sense mare, i, a més, sentir-se culpable de la mort de la dona que l'havia duta al món” (Cloquells, 2006: 18), o n'Esperança, “que havia tingut la desgràcia de no poder conèixer la seva mare, que va expirar tot just quan n'Esperanceta³⁰ arrancava el primer plor” (Salord, 2007: 37). L'absència de la mare des del mateix moment del part i la culpa són dos elements que van irremeiablement units: el fill sempre es creu deutor d'aquella mort; si no hagués nascut, la seva mare hauria sobreviscut. Tot i així, en totes les cultures la dona que mor donant a llum adquireix una significació sagrada: és el sacrifici humà destinat a assegurar la perennitat de la vida, de la nació i de la família (Chevalier i Gheerbrant, 1999: 804).

Una altra constant en els personatges que manifesten una clara falta de les figures progenitores és el fenomen de la reproducció dels fets. Molts d'aquells personatges que durant la seva infantesa van patir l'absència de la seva mare o del seu pare viuran, en ells mateixos, la crisi o la fallida de la maternitat/paternitat un cop hagin passat els anys. Na Caterina és depreciada per ser un fracàs de mare —i, consegüentment, de dona— per les altres senyores de la família del seu marit, que feien comentaris en veu baixa sobre ella i

²⁹ És una mare terrible per la qual no es pot sentir cap mena de compassió. De pares que assassinen o permeten la mort dels seus fills n'hi ha molts, com el Duc de Ferrara i el compte Federico a *El castigo sin vengaza* del dramaturg Lope de Vega, però sembla que en les mares sigui molt més impensable que aquest acte pugui tenir lloc. Medea, com el Duc de Ferrara, mata per una qüestió d'honor: la mort dels seus fills serà el càstig pel seu marit Jàson.

³⁰ A l'obra apareixen de forma esporàdica els noms dels personatges d'Andreu i d'Esperança amb la forma diminutiva, que ens fa recordar a na Colometa i en Quimet de *La plaça del Diamant* de Rodoreda. Aquesta tendència, que gairebé sempre apareix en boca d'un monòleg interior i reflexiu de n'Esperança, sempre adopta un to sarcàstic, irònic i burleta: “Em fas tanta llàstima, Andreuet estimat...” (Salord, 2007: 90).

l'anomenaven "l'eixorca": "Ja feia dos anys que estaven casats i encara no havia quedat en cinta" (Cloquells, 2006: 19). No voldrà tenir fills amb un marit que no estima, però en una societat amb uns valors tan tancats en propi segle XVIII aquesta decisió no era gens fàcil. Sempre respectà el seu pare, però lamentà que mai la deixés acompanyar-lo en cap dels seus múltiples viatges a l'estranger. El mateix succeeix, com ja hem mencionat al subapartat "Illalitat solitària" (pàg. 22), amb n'Esperança, el seu pare i els viatges a Mallawi. Massa consentida "per compensar la mare que li ha faltat" (34), no va poder suportar que n'Andreu es convertís en el centre de totes les atencions i que el seu pare s'enamorés d'una jove de només nou anys més que ella. Va haver d'expulsar als dos del seu món i de la família dels Calafat, deixant, al mateix temps, a n'Andreu sense mare. El menorquí que partí cap a l'Amèrica Llatina tampoc arribarà, mai, a tenir fills.

En Joan, de *Mar de boira*, també veurà la seva història repetir-se. Durant els seus primers anys va viure a l'ombra del germà malalt i, després, del germà mort. La seva mare estava aïllada en la tristesa i el seu pare tampoc va estar devora seu. Les marques que això deixà en la seva vida es veuran reflectides en el fracàs del seu rol de pare amb na Laura, com si fos un cicle tancat que es va reproduint. Finalment, trobem el cas de la protagonista d'"El retorn de Mrs. Ramsay" que, tot i que no sabem si havia volgut tenir fills, sí que sabem que s'hauria volgut semblar a la seva mare, una dona que admirava molt. Insatisfeta amb tots els àmbits de la seva vida, contempla la figura d'una senyora que s'endinsa cap a l'aigua: "És una mare, la mare que vaig perdre i que encara tant enyor, la mare que jo haguera volgut ser. Encara em sent com una filleta de quasi cinquanta anys" (Cloquells, 2006: 85).

3.3.2. Els tentacles de la mare

D'un extrem a un altre: passem dels pares i mares absents als progenitors que tendeixen a la sobreprotecció. En aquest cas advertim que sempre es tracta de les mares, que també simbolitzen el risc d'opressió causat per "la estrechez del medio y el ahogo por una prolongación excesiva de la función de nodriza y de guía: la *genitrix* devorando al futuro *genitor*, la generosidad tornándose acaparadora y castradora" (Chevalier i Gheerbrant, 674). Per na Laura, la seva mare havia erigit un "mur infranquejable" i "li havia muntat una vida sobre uns fonaments falsos" (Salord, 2004: 12-15). Un mur que fins llavors l'havia protegit, però que ara li negava la possibilitat de sortir de les seves limitacions. D'altra banda, en Miquel Àngel sempre havia estat el fill únic i estimat de n'Esperança, la persona en la qual havia dipositat tota la seva vida i per la qual ho havia donat tot. La

insistència d'Esperança en tenir el millor pel seu fill —l'uniforme més planxat, la condició de ser el primer de la classe, la carrera d'economista a Barcelona, una bona feina, etc.— havia contribuït a fer que es convertís en un “autèntic Calafat. Una autèntica creació de la teva mare” (Salord, 2007: 83). La sobreprotecció havia fet que en Miquel Àngel fos només una extensió més d'ella. Per últim, la mare de la protagonista d'“Una carta” intenta allunyar la protagonista del seu pare, que mai les havia estimat. La filla, però, no aconseguia veure que la seva era una acció benèvola: “volia fugir dels tentacles de ma mare i ella no em deixava” (Cloquells, 2006: 53), sentia que l'havia estat sobreprotegint innecessàriament.

Els tentacles del pop, un monstre que tradicionalment s'associa a l'infern (Chevalier i Gheerbrant, 1999: 849), ens remetent a aquesta opressió que senten els fills de les mares protectores. Durand vinculà la qüestió del monstre amb el símbol de la “Madre Terrible”, propi dels símbols nictomorfs (nit > aigua hostil > lluna > menstruo > dona sangrant > dona fatal > mare terrible). Al mateix temps, la mare terrible o la dona fatal es relaciona tant amb la figura de les bruixes i els monstres mitològics feminitzats, com l'Esfinx o les Sirenes (1982: 97-98). Apuntem aquest fet perquè resulta curiós que en Miquel Àngel, que és venedor de cotxes, s'obstini, durant tota la novel·la, a augmentar les vendes d'un nou model: el “Sirena”. “Comences a convertir el poble en un mar de Sirenes de tots els colors, però tu no pots sentir el seu cant embaucador” (Salord, 2007: 152). Al·ludim a la possibilitat que els cotxes monstruosos que ven siguin un correlat de la seva mare, i el cant embaucador, la melodia monstruosa i fal·laç que amaga la veritat de la seva història.

4. Estructura mitèmica de la monstrositat

Una vegada hem repassat els símbols i les imatges que s'associen al règim de la insularitat i de l'estrangèïtat, apuntarem l'última qüestió que ens ocupa del treball i amb la qual conclourem les visions sobre aquestes identitats. Tot i que en les dues obres de Maite Salord sigui més notable que en la de Carme Cloquells, en totes distingim la presència d'un element o un personatge que adquireix, sense encarnar-la, la figura de monstre. Més enllà de ser l'antagonista dels personatges principals, el monstre, que bé es descobreix o s'encobreix rere la seva personalitat o aspecte, és una peça fonamental per a la construcció des les identitats dels personatges.

La imatge del monstre ha esdevingut un component essencial en moltes mitologies, d'aquí prové que l'últim bloc es tituli "estructura mitèmica". El concepte "mitèmic" no deriva tant de "mite" com de "mitema", un terme que Durand definí com "unidades mínimas y redundantes de significación" (Gutiérrez, 2011: 185).³¹ Aquests mitemes, que seran els que veurem desenvolupats en les categories d'aquest últim bloc, poden ser des d'un objecte a una estructura arquetípica —un acte, una situació o un decorat— d'un personatge mitològic. En aquest cas desemascararem els símbols, les imatges, les atmosferes i els objectes que envoltaran aquestes presències monstroses.

El monstre és tradicionalment pervers, ambigu —una ambigüïtat que pot ser motivada per un altre personatge o pel narrador— i té la sang freda, tant en el sentit de la frivolitat que el caracteritza com en el de la diferència que l'allunya de l'humà. Equival a l'alteritat extrema (és exclòs d'un cercle i és diferent d'un mateix), suposa l'amenaça a la integritat i la identitat de l'ésser i sovint adopta el paper de "guardià d'un tresor", com apunten Chevalier i Gheerbrant (1999: 721). Aquest bé preuat, que acostuma a ser un tresor en sentit metafòric, indica l'existència d'un element antitètic a aquest monstre: el personatge que voldrà aconseguir aquest bé o del qual li serà arrabassat. "El monstruo está allí [té una funció] para provocar el esfuerzo, el dominio del miedo, el heroísmo" (Chevalier i Gheerbrant, 1999: 721), per tant, el personatge que habitualment s'enfrontarà de forma radical al monstre és l'heroi.

³¹ L'anàlisi que es porta a terme a través de la mitocrítica deixa sobresortir una sèrie de "mitemes", imatges que es van repetint significativament al llarg d'una o diverses obres. Referim aquí les paraules de Fátima Gutiérrez, que recull el pensament del mitòleg francès: "La interpretación no se puede quedar en poner de relieve, como lo pretende Lévi-Strauss, la estructura del mito. Más allá de su diacronía y de su sincronía, habrán de ser analizadas las combinatorias de situación de los personajes y los espacios por los que se mueven —sus decorados míticos, en términos de Durand—, así como su evolución, para lo que será especialmente útil un análisis simbólico del relato" (2011: 184).

De manera natural o intuïtiva, tendim a esperar que la monstrositat provingui d'un terreny aliè, desconegut o estranger, que esdevingui un desafiament a l'ordre establert i que sigui percebut com una invasió sobtada. D'aquesta manera, i en base a l'alteritat del monstre, sostenim que, en un principi, sembla que hagi de provenir del bàndol de l'estrangèïtat i que atempti contra la identitat insular. Tot i així, volem examinar fins a quin punt és així en les autores. Les idees que s'associaran a la monstrositat en cada obra són tan rellevants com les veus que construïran el discurs contra aquest element malèfic o els contrapunts que fan dubtar al lector de quina és la veritable figura monstruosa. Tots els detalls que caracteritzen la identitat del monstre seran significatius per poder discernir en quin bàndol recaurà l'origen i la seva naturalesa.

4.1. Fisonomies

El monstre arquetípic de totes les estructures antropològiques és, sempre, el pas del temps; quelcom que és inevitable i que està fora del control de l'humà, però que atempta amenaçadorament l'existència de cada un. Per això, Durand classificà els símbols de l'imaginari en dos règims diferents, en els quals sempre apareixien contraposats els que evocaven els rostres del temps —una idea que hem adaptat per la nostra anàlisi amb el nom de “els rostres del mal”— i els que remetien al “simbolismo simétrico de la huida ante el tiempo o de la victoria sobre el destino y sobre la muerte” (1982: 115). Així, el pas del temps, la vellesa, el caràcter irreversible de la vida, la percepció de l'instant com efímer i caduc o fins i tot la consciència o l'espera de la mort són algunes de les principals preocupacions existencials de l'ésser humà i contra les quals, en va, intentarà lluitar. Més enllà d'aquesta angoixa antropològica, el que ens diferencia entre els de la pròpia espècie és la manera en què convivim amb aquesta amenaça del pas del temps; com reacciona, adaptant-se o lluitant contra ella, la identitat de cada un.

4.1.1. Els rostres del mal

A) Monstruosa vellesa: *La mort de l'ànima*

En aquesta obra esperem, des d'un principi, que un dels dos germans protagonistes adquireixi la identitat de monstre. Mentre acudim al trasbalsament fatal que suposa per n'Esperança la tornada del seu germà, anem descobrint que les seves personalitats estan íntimament lligades a les històries de la seva infància. No, l'arribada de l'estranger no correspon a la tornada del monstre. Ràpidament reconeixem que és ella, n'Esperança. Presentada com una senyora gran, poc empàtica, terrible i cruel per dins, però que així i

tot lluita per mantenir la seva aparença embriagadora de la joventut, durant els seus últims dies intentarà, de manera irracional, conservar el poder que sempre havia tingut sobre la vida dels altres, especialment la de na Júlia i n'Andreu.

Amb aquest breu esquema sobre n'Esperança en tenim prou per saber que, tot i ser el monstre de l'obra, es veurà esbiaixat per un factor amb el qual no havia comptat i que ara, al final de la vida, la condicionarà en la seva actuació: la vellesa. El pas del temps esdevé també un punt dèbil pel mateix monstre, fet que es deu a que la seva natura és, en part, humana. En un cos decadent, que conté tot el present, el futur i especialment el passat, el monstre continua agafant-se als plecs de la seva pell. Els dos germans demostraran tenir actituds molt diferents respecte a aquest estadi de la vida. La vellesa —que farà tornar n'Andreu a l'illa— és acceptada per “l'estranger” com una part més de la seva identitat: “era un ca vell tancat dins un porxo vell i humit, assegut damunt d'una caixa vella i atrotinada, amb els seus braços vells i pellerinosos agafats al seu cos vell i prim.” (Salord, 2007: 20). N'Andreu s'agafa a la vellesa per recolzar la seva actitud indulgent. En canvi, n'Esperança es negarà a admetre-la. Això no evitarà, però, que el cos segueixi subjecte a les lleis inevitables del pas del temps, mostrant, de forma sincera, com envelleix i es torna fràgil. En l'última trobada entre n'Andreu i el monstre, el germà “Veia aquell cos feble i gastat pel temps que ja li era tan familiar sense poder evitar de veure, també, tot el que s'hi amagava a dins. Una vida dura i intacta, malgrat el pas dels anys” (30).

B) Doble ració de monstrositat: *Mar de boira*

El subjecte maligne que sembla atemptar contra na Laura s'explicita i s'amaga alhora. De manera superficial, el lector pot deixar-se endur per les acusacions i les senyalitzacions directes a la figura del pare: un “ésser monstruós” (Salord, 2004: 34), un monstre del qual n'Elena havia fugit amb la seva filla als braços (45). Fins i tot en Joan es diu a ell mateix que “s'havia convertit en un monstre repulsiu que no mereixia la companyia de ningú. Només una soledat en la qual odiar-se i tenir por i llàstima d'ell mateix” (100). El lector advertirà, però, que, just en el moment en què en Joan parla sobre ell amb aquestes paraules, se li anul·la immediatament la facultat de monstre. La consciència de la pròpia monstrositat i l'acceptació del càstig comporta la denegació d'aquesta. De fet, si ens fixem en com parla del seu merescut, apreciem que és descrit més com un heroi —especialment com l'heroi viatger homèric per excel·lència— que no pas com un monstre: un “nàufreg incapaç d'arribar a terra” i que havia “bracejat, sense saber-ho, per

un mar descontrolat que volia engolir-se'l" (100). Per això na Laura, un cop veu que no es manté en els seus actes passats i que la naturalesa humana racional ha vençut la seva part monstruosa, el reconeix com el seu pare.

Si el monstre que se'ns havia senyalat amb el dit queda anul·lat, hi ha d'haver un altre monstre. La resposta a aquesta incògnita serà qui o què representi una amenaça per la identitat de na Laura, freni el seu canvi o returi el seu creixement. L'existència d'en Joan, que vivia a la seva esquena, no suposava cap amenaça real. Sí que ho són, en canvi, els silencis i els enganys vehiculats per la mare. Tot i que el personatge d'Elena no adopti, en cap moment, trets malignes ni cruels, el seu niu de protecció impedeix el camí de la protagonista. En Joan sí que havia estat el vertader monstre per n'Elena, per això ella reproduïa el mateix esquema en la vida de la seva filla. Es tracta d'un mecanisme de defensa instintiu: el problema sempre és l'altre. Els silencis no eren, per la mare, "l'evidència d'una derrota", sinó la seva "victòria sobre el passat" (69). El monstre ha vençut el monstre. A falta de la presència d'una figura maliciosa i indestructible, a *Mar de boira* són dos els personatges els que encarnaran el desafiament. D'aquesta manera, l'origen del monstre també serà ambigu, a mig camí entre la insularitat i l'estraneïtat. Els monstres de Salord són, al final, els que s'oposen a la veritat originària, una qüestió que remetrà sempre a l'illa. N'Esperança amagà la veritat sobre la mort de na Júlia al seu germà i, posteriorment, al seu fill. N'Elena ocultà la identitat d'en Joan a na Laura i en Joan decidí romandre tancat dins el seu món de culpabilitat. Enemistar-se contra la veritat suposa negar i invalidar la identitat d'un altre.

Durand apuntà que la revelació del monstre tendeix a ocupar un lloc central en la peripècia del mite, i que "en la mayor parte de los casos es una denuncia, incluso una confesión, lo que constituye una revelación decisiva" (1982: 352-353). No ha de sorprendre, doncs, que a les obres es facin mencions explícites a la presència d'una figura teratològica. En les dues obres s'aprecien ambdues formes de recriminació: en Joan serà senyalat per n'Elena i també per ell mateix. El caràcter frívol d'Esperança serà, per una banda, denunciada per en Quim, el millor amic de n'Andreu, "Trobés que hi ha ningú que l'hagi entesa mai, la teva germana?" (Salord, 2007: 139), i poc després ho declarà ella mateixa, amb un to irònic i sarcàstic: "I sí, sí, sí, Andreu, som un monstre, un monstre repulsiu... però Déu m'ha perdonat" (236) o "al monstre de n'Esperança Calafat que s'hi ha deixat la pell perquè sigui així" (234).

C) Monstres interns i externs: *Els fantasmes de Bloomsbury*

En els relats del recull la presència del monstre no és tan clara, evident ni homogènia, com sí sembla ser a les obres anteriors. Tot i així, es pot percebre, en cada un del contes, que quelcom (una força, una idea, una situació) bloqueja la identitat dels protagonistes. Encara que tots els personatges es vegin afectats pel pas del temps i semblin quedar-se ancorats en una part del seu passat o del seu present, no trobem una regularitat prou definida per dir que el monstre sempre és el mateix. En funció del seu origen els podem separar en dues categories: aquells que provenen de l'interior del mateix personatge³² i aquells que actuen com una força externa.

La falta de comunicació, inherent al règim de la insularitat, serà una constant en molts dels personatges illencs, que quedaran empresonats dins dels pensaments de la consciència. A “L'exposició (Revenja)” el monstre d'Alfons serà el seu mutisme, els anys que va estar guardant un secret que s'havia quedat per ell sol —que havia estat l'amant de la dona del seu millor amic. A “Alger 1905” na Francesca quedarà incomunicada des del moment en què perdi la feina a la immobiliària i rompi les seves il·lusions amb Algèria i el contacte amb els estrangers. A l'espera d'una explicació o de la tornada del seu pare, la protagonista d'“Una carta” quedarà relegada a l'eterna esperança, “Si qualche dia reps aquesta carta, pensa que et seguesc esperant” (Cloquells, 2006: 53). Pels protagonistes de “Retorn a Ogigia”, “Un instant de consciència” i “El retorn de Mrs. Ramsay”, l'aïllament en un mateix, la falta de comunicació, la incomprensió i la solitud seran, també, els monstres que condicionaran la seva identitat. En el primer cas per la incapacitat d'expressar els sentiments, en el segon per la consciència de passar inadvertit als ulls dels altres i en el tercer pel sentiment d'abandonament, de fracàs i de distanciament amb tots els que estimava. A “Soldat Garain”, el monstre del conte és la culpabilitat i la consciència d'haver arribat massa tard a l'encontre de la seva germana. Per últim, a “Les capsas del record”, el monstre que amenaçarà l'àvia serà la consciència de la mort —que no la mort en sí— i la por a restar per sempre en l'oblit.

En altres casos, els personatges es veuen amenaçats per una idea o una situació que prové d'un agent exterior, aliè a ells. La identitat del protagonista d'“Ofèlia per sempre” queda anul·lada per la seva dependència mortal per la jove: l'illa, que sempre li

³² “Cada hombre entraña su propio monstruo con el cual debe constantemente luchar. El monstruo siembra el terror allí donde aparece y el hombre lo afronta a cada instante” (Chevalier i Gheerbrant, 722). Aquesta visió del monstre que esdevé una amenaça des de la pròpia consciència de l'humà es vincula a la idea del monstre que pot revelar un perill interior i que és la viva imatge de l'angoixa.

recordarà a la jove, l'acabarà empresonant. El monstre que atempta contra la identitat de na Caterina a "Un conte d'hivern" és l'opressió de la gent amb qui conviu i de les convencions socials a les quals es veu encadenada. Resignada a viure entre una família que no és la seva i un marit que no estima, l'ànima de na Caterina desitjarà llibertat quan només trobarà obligacions i prohibicions. Finalment, la protagonista d'"Els fantasmès de Bloomsbury" es veurà amenaçada per la imposició de la realitat, que l'obligaria a despertar del somni i del món de Virginia Woolf en el qual s'havia refugiat.

4.1.2. L'heroïcitat diürna

Ja ha aparegut mencionada diverses vegades la qüestió de l'heroi diürn ("A la recerca de la veritat", pàg. 37) com aquell personatge de l'obra que s'enfronta al monstre i que és, generalment, el responsable de portar la llum a les tenebres de la història i combatre el temps: "Imaginar el tiempo bajo sus aspectos tenebrosos, es ya someterlo a una posibilidad de exorcismo mediante las imágenes de la luz" (Durand, 1982: 115). A diferència de l'heroi lunar o nocturn, el solar o diürn no se sotmet a l'ordre del destí, sinó que esdevé un combatent, un guerrer emprenedor de gestes (150). En ser el contrapunt d'aquestes fisonomies monstruoses, és també el que possibilita la seva existència i alhora el que exalça el caràcter vil de l'enemic. Com apuntà Durand, "En la tradición germánica e indoeuropea, los héroes matadores de monstruos son innumerables" (152), aquesta heroïcitat diürna, que podrà provenir tant de l'illa com de la condició d'estraneïtat, acostuma a acabar amb el monstre del mite, ja sigui matant-lo o capturant-lo.

La mort del monstre esdevé, més que un fet, una metàfora o un símbol. N'Andreu el mata per partida doble: la seva tornada a l'illa i la seva assumpció de la vellesa ja són una batalla guanyada a la por al pas del temps, i, en segon lloc, revela la mentida que n'Esperança ocultava: es fa, per tant, amb el tresor preuat. Na Laura també és l'heroïna que enderroca el recinte del primer monstre —el mur protector de la seva mare— i l'anonimat del segon, el seu pare. A *Els fantasmès*, en canvi, la figura de l'heroi diürn no és tan visible perquè moltes vegades el monstre es troba dins el mateix personatge. D'altra banda, la majoria dels protagonistes no aconsegueixen matar-lo, ja sigui perquè acaba essent vençut per les forces opressores d'aquesta monstruositat o perquè el conte no arriba al final de la seva història. A "Un conte d'hivern", na Caterina mostra indicis que es vulgui rebel·lar (decideix no tenir fills, arriscar-se a tenir un amant...) però, al cap i a la fi, no pot expressar la seva voluntat ni ser lliure. Només en dues ocasions el personatge principal acaba anul·lant el monstre. A "Les capsès del record", l'oblit que tant tem l'àvia

no aconsegueix engolir-se el seu record: “Els néts ja s’han fet grans i encara la recorden. Encara li parlen d’ella als seus fills. Encara guarden qualque objecte d’ella” (Cloquells, 2006: 49). En segon lloc, la germana de la soldada suïssa, a “Soldat Garain”, es traurà el pes de la consciència portant dues vides al món: “Prest duré al món una altra vida i una nova esperança” (95).

4.2. Estructures arquetípiques:

4.2.1. Actes capitals

Els actes són el primer dels tres possibles continguts que conformen les estructures arquetípiques i que es poden advertir, segons Durand i la teoria de la mitocrítica, en totes les mitologies. Aquestes accions, que en el treball seran contemplades des de la perspectiva de la monstruositat, tendeixen a reproduir-se i a aparèixer, als relats, com moviments decisius de la figura monstruosa. Apuntem els quatre principals:

A) Violència física i/o psicològica

L’ús de la violència —verbal o física— per part del monstre denota la intenció de ferir al contrincant, sobretot amb l’objectiu de dominar la seva consciència. En el cas d’en Joan, la violència psicològica i física que exercí contra la mare de na Laura és l’acció primordial que li atorga aquesta essència monstruosa. Un cop allà, començà una relació abusiva basada en la violència de gènere. El monstre d’Esperança, en canvi, actuà majoritàriament durant la infantesa dels dos germans: “Està bé, Andreu, t’ho diré: ta mare no és ta mare... [...] i el pare se t’entornarà a Egipte d’on no hauries hagut de sortir mai” (Salord, 2007: 90). Li feu creure que era adoptat i que no l’estimaven, alhora que es comportava de manera freda i distant amb na Júlia, la nova dona del seu pare. Finalment, a “Un conte d’hivern” també apreciem l’abús opressiu per part del marit de na Caterina: “va passar-li el braç per les espatles, en un acte de possessió, de pertinença” i “les paraules que, en un principi havien estat comprensives, van convertir-se en severes” (Cloquells, 2006: 20).

B) Perdre, esborrar, matar

Tenint en compte que n’Elena adopta l’aparença simbòlica d’un monstre que bloqueja la identitat de la seva filla, percebem que l’acció de mantenir en Joan en l’anonimat, com si no existís, esdevé el seu acte primordial. Des de la perspectiva de na Laura, aquest esborrament de l’existència del seu pare es devia a un motiu bell: “sempre havia volgut creure que si la seva mare no parlava del mort era per amor, perquè mai no havia pogut

superar la pèrdua” (Salord, 2004: 11). La incertesa aniria creixent fins que tothom creuria, de veritat, que en Joan havia mort. Per la seva banda, n’Esperança també intentarà ignorar la sobtada reaparició de n’Andreu: “Aquest home que ha telefonat és un boig que no sap què es diu. Mira que voler-me fer creure que és n’Andreu, quan fa cinquanta anys que és mort” (Salord, 2007: 31). Aquest acte ja l’hem explorat a “El mort sense cadàver” (pàg. 51).

C) Introduir-se en la consciència

El monstre de *La mort de l'ànima* s’aconseguí introduir dins la pròpia consciència de n’Andreu a força de repetir-li, moltes vegades, que no era ben rebut a la família dels Calafat. Aquesta acció, però, és veu més clarament retratada a *Els fantasmes de Bloomsbury*. Chevalier i Gheerbrant comenten que “En numerosos casos el monstruo no es efectivamente más que la imagen de un cierto yo, ese yo que conviene vencer para desarrollar un yo superior” (1999: 721). El monstre s’instal·la en la ment dels personatges i els obliga a (auto)pressionar-se, (auto)sabotejar-se, (auto)limitar-se i (auto)imposar-se la incomunicació. Un cop dins la consciència, s’alimentarà de la solitud i l’aïllament, farà que es recordin contínuament les seves limitacions, que no podran romandre sempre en el record, que quedaran marginats a l’illa eternament...

D) Caiguda

L’acte més essencial de *La mort de l'ànima* és la caiguda de na Júlia des d’un penya-segat. N’Esperança l’empenyé després que aquesta presumís de què en Miquel l’hagués preferit a ella abans que a la seva filla: “I caus, caus, penyes avall i ja no puc sentir-te, només l’eco de la teva desesperació” (Salord, 2007: 236). Durand indicà que, en certes apocalipsis apòcrifes, la caiguda es confon amb la “possessió” pel mal i “se convierte entonces en el emblema de los pecados de fornicación, de celos, de cólera, de idolatría y de asesinato” (1982: 107), no és casualitat que n’Esperança odiés profundament na Júlia i n’Andreu: els pensaments de gelosia dominaven el monstre.

Les penyes tacades per la sang i la mar no impactaren en l’ànima de la nena. Aquesta unió de fluids recorda a l’esquema heraclitià de l’aigua que fuig i és negra, que Durand recollí dins els símbols nictomorfs: “Este agua negra no es finalmente más que la sangre”, l’aspecte menstrual de la qual determina la valoració temporal (1982: 104). Al mateix temps, la imatge de la caiguda l’associem amb els símbols catamorfes dinàmics del règim diürn, que s’oposen a l’ascensió i que són la tercera gran epifania imaginària

de l'angoixa humana davant la temporalitat (104). L'estimbada de na Júlia és la caiguda originària de l'obra: qualsevol altra caiguda serà un eco d'aquesta. Recorda al descens al Paradís d'Adam i Eva, a partir del qual començaren les desgràcies i la incomunicació. És la mare, la figura més associada a la terra i, per tant, a la insularitat, la que cau. D'aquesta manera, la veritat originària i la caiguda originària estaran relacionades amb la insularitat per l'element femení i maternal, tant pel que fa al personatge de na Júlia com al d'Esperança: “Los monstruos son a menudo considerados como las secuelas secundarias de la caída. Se desemboca así en una feminización del pecado original”, la dona, impura per la sang menstrual i asimilada al monstre, “se convierte en responsable del pecado original” (107-108). Finalment, cal mencionar que a “Un conte d'hivern” també apareix la imatge de la caiguda, justament també per un penya-segat —fet que remunta al paisatge de l'illa—, però en aquest cas percep com un suïcidi redemptor i alliberador: “Va pensar que seria molt fàcil llançar-se i ja hauria acabat tot” (Cloquells, 2006: 18).

4.2.2. Situacions condicionants

Seguint amb els continguts que formen part de l'anàlisi mitocrítica, veiem que en tots els mites apareixen una sèrie de situacions, estats o contextos que sempre són associats a la figura d'un personatge, ja sigui perquè afavoreixen la seva creació i aparició o perquè el mateix monstre aprofita aquests moments per debilitar l'enemic en favor del seu atac. A les obres de les autores també hem trobat situacions anàlogues que es repeteixen de forma constant i que estan relacionades directament amb els monstres de cada una.

A) Absències

Molts personatges experimenten, al llarg de la seva vida, però especialment durant l'etapa de la infantesa, una absència d'aquelles persones que havien de contribuir a erigir les seves identitats. Com ja hem apreciat al subapartat “La fallida de la maternitat” (pàg. 54), els personatges són propensos a veure's desproveïts de la figura materna o paterna i que aquesta manca influeixi de manera determinant en el seu caràcter i en el seu futur rol de pare o de mare. A *Els fantasmes*, tots els personatges que viuen aquesta situació es mostren en un estat més fràgil, indefens o insegur, de manera que al monstre li resulta més fàcil endinsar-se en les seves consciències.

En el cas de les obres de Maite Salord és especialment significatiu, però, la diferència que hi ha entre els personatges que hem pogut categoritzar com “monstres” i els que hem senyalat com “herois diürns”. N'Andreu o na Laura, igual que n'Esperança,

en Joan i n'Elena, també experimenten una absència d'alguna de les persones progenitores, però encara que en un principi suposi una dificultat més, al final es converteix en un motiu que els anima a empunyar l'arma diürna i lluitar contra les forces del temps i de la mentida. En canvi, en els personatges d'Esperança, Joan o Elena, les absències dels pares tindran un efecte molt més negatiu, especialment en els dos primers. L'absència primària de la mare i la fixació pel seu pare, que la va "substituir" per una dona que només tenia nou anys més que ella, confeccionaran el caràcter complex d'Esperança. L'amor que sempre li havia faltat la convertirà en una persona gelosa i cruel. De la mateixa manera li passà a en Joan en relació amb el seu germà Tomàs, que acaparà totes les atencions. Ell mateix ho reconeixia amb aquestes paraules: "Més d'un cop hauria volgut estar en el lloc del seu germà malalt. En el fons, l'envejava" (Salord, 2004: 126). El cas d'Elena és especial, ja que l'absència de la seva família es va deure a una decisió seva.

B) Culpa

Aquest concepte és extens i polivalent. Trobem personatges que culpen als altres de les seves desgràcies, personatges que el lector identifica com culpables i personatges que senten la culpabilitat en la seva pell. A la mateixa vegada, s'ha de puntualitzar que la culpa tindrà a veure amb els dos règims d'identitat: serà associada tant a imatges insulars (la moral i els actes impúdics de na Júlia, la crueltat de n'Esperança, el silenci protector de n'Elena) com estrangers (la partida d'Andreu de l'illa en sentir-se culpable i derrotat, l'autocastigament d'en Joan per haver estat qui expulsà la seva dona i la seva filla de Barcelona). En aquesta distinció s'aprecia un punt fonamental a l'hora d'entendre com és presentat el concepte de la culpa: associada a la insularitat, correspondrà sempre —en Salord— a la noció de *culpable*, mentre que associada a l'estraneïtat remetrà a la *culpabilitat*. En la primera serà una clara acusació; en la segona, un sentiment.

Si apliquem el binomi *culpable-culpabilitat* a *Els fantasmes* advertim que, en aquest cas, no se segueix la mateixa associació entre els règims de la insularitat i l'estraneïtat. Els protagonistes de "L'exposició (Revenja)" i "Una carta" atribuiran la culpa dels seus mals a agents externs: el millor amic de la joventut, en el primer cas, i el pare, en el segon, "no crec que puguis aconseguir que et torni a estimar" (Cloquells, 2006: 53). En canvi, la resta de protagonistes manifestaran i s'atribuiran a ells mateixos el sentiment de culpabilitat. Na Caterina, després de cometre adulteri, queda al llit durant dies per una "malaltia de cap" (23) diagnosticada pel metge; massa tard, "Vaig arribar a

Maó quan ja era morta” (94), raona la germana de la soldada Garain; “m’he enganyat a mi mateix tot el temps. Ja he tingut la meva oportunitat” (6), el protagonista d’“Un instant de consciència” accepta la seva responsabilitat en el fracàs de no deixar sortir a la llum el seu món interior; també massa tard, “Mil vegades me’n penet, com vaig deixar que ella ho fes, no hi vaig intervenir i vaig seguir observant des de la llunyania, tal com ja ho feia temps ençà. No tenia més que una explicació: jo era repugnant” (67-68), el personatge d’“Ofèlia per sempre” només trobarà remei a la seva culpa a través del suïcidi.

C) Nebulosa d’encryptament

Ens referim com “nebulosa d’encryptament” a tota aquella xarxa que el monstre crea entorn seu i que està sustentada en mentides i enganys. Podríem dir que és el clima psicològic en el qual l’element monstruós es troba a gust. Aquesta nebulosa facilita l’ocultament de la veritat, l’encobriment d’un tresor que no desitjarà que surti a la llum. En ocasions, el monstre es mantindrà ferm en la idea que l’amagament d’aquesta realitat resulta beneficiosa no només per a ell, sinó també per a un segon personatge. És el que succeeix amb n’Elena, que vol protegir na Laura del seu pare, i n’Esperança, que allunyarà el seu fill Miquel Àngel de la influència i l’existència estrangera del seu tiet.

Aquest ambient de mentides s’associarà a dos conceptes similars però que, com veurem, presentaran uns matisos molt clars: la *incomunicació* i la *falta de comunicació*. Al mateix temps, com succeïa amb el dualisme *culpable-culpabilitat*, cada un d’aquests termes serà associat a un règim. En primer lloc, la incomunicació és un estat creat i configurat de forma intencionada o col·lateral pels mateixos personatges. L’origen d’aquesta incomunicació sempre és la difusió de falses informacions que no permetran un trànsit sincer i honest de la veritat i que derivaran en la propagació del distanciament. Les relacions familiars corrompudes, falses i degradades, però que continuen tenint l’aparença d’estabilitat i proximitat, en són un clar exemple. Ho veiem amb la relació entre n’Esperança i el seu fill o n’Elena i els seus pares. Aquest tipus de situacions marcades per la incomunicació remetent al règim de l’estrangèïtat, no perquè els personatges no siguin de l’illa, sinó perquè adquireixen una identitat estrangera vers els altres. És el mateix que li succeeix a Nathanael a “Un homme obscur”: la seva condició marginal el porta a “negar una de las vertientes fundamentales del ser humano, cual es la proyección social. Su relación con la sociedad y las personas que le rodean es inestable, ocasional y, a menudo, problemática” (Díaz, 2005: 814).

En segon lloc, la falta de comunicació és un fet que es donarà, de forma inherent, en el règim de la insularitat. Associada a l'aïllament, la sensació d'asfíxia, la solitud i la circularitat perpètua, afectarà a molts personatges. “Em costava de comunicar-me” (Cloquells, 2006: 59) admetia el protagonista d’“Un instant de consciència”. Encara que cada illenc sembla patir per un motiu particular (per sentir-se sols o oprimits per la família, per veure la mar i sentir nostàlgia, per l’ofegament, per l’oblit dels records, etc.) a tots els falten camins per comunicar-se amb l’altre i expressar els seus sentiments i pensaments. La comunicació és una forma d’apertura, de respiració, i l’atmosfera de l’illa afavoreix l’hermetisme. D’aquesta manera, la no-comunicació, provocada pel mateix personatge o pel seu entorn, és l’element monstruós pels illencs. L’escriptora Antònia Vicens descriví que, per ella, l’escriptura sempre havia esdevingut una pràctica catàrtica, que començava “dins l’illa de la meva cambra, que era com una illa dins el poble, i el poble, una illa dins una Mallorca aïllada de la resta del món” (Pons i Sureda, 2004: 261) i que això la lligava amb la inevitable situació de poca comunicació que s’experimentava a l’illa, “fins i tot els pensaments, la imaginació, es convertien en una illa” (261). El poema “Dones de vestits deslluïts” de *Mecanisme silenciós*, exposa el tema de la negació de la paraula i la llibertat de l’escriptura i incorpora, alhora, la idea de la doble dificultat comunicativa en què sempre ha estat sumit el gènere femení: “Tancades sense sortir. / Un cos amb propietari, / una ment en llibertat” (vegeu annex 1). El contingut del poema relaciona la negació de l’escriptura amb la noció de la maternitat —de la mateixa manera que ho feren poetesses com Margaret Cavendish o Anne Bradstreet— i fa referència a l’estat de confinament al qual sempre es veia forçada la dona. Virginia Woolf explorà aquesta idea a *A room of One’s Own*:

One has only to go into any room in any street for the whole of that extremely complex force of femininity to fly in one's face. How should it be otherwise? For women have sat indoors all these millions of years, so that by this time the very walls are permeated by their creative force, which has, indeed, so overcharged the capacity of bricks and mortar that it must needs harness itself to pens and brushes and business and politics. (1995: 73)

4.2.3. El decorat: estats de la subjectivitat

Els monstres apareixen vinculats, també, a uns escenaris i unes atmosferes que es van repetint i esdevenen un reflex de la seva aura maligna. El medi natural no serà només el marc físic, sinó que funcionarà per si mateix com un símbol. Referim les paraules de l’escriptor i professor Rafael Argullol en relació amb la mirada interior de la pintura

romàntica: “Una ruina, una montaña, un atardecer o un huracán debe evocar y, por tanto, *reflejar plásticamente*, no fenómenos orográficos o climatológicos, sino *estados de la subjetividad*” (1987: 67, cursives en l’original). El decorat que acompanyarà la presència del monstre serà assimilable a l’interior de la seva identitat. Els elements que principalment trobem associats a la figura monstruosa són els següents.

A) Silenci o mutisme

Sempre relacionat amb l’ocultament i negació de la veritat, la incomunicació i la llunyania, el silenci es deixa veure en totes les obres. En ser la contraposició a la paraula i a la llum, s’assimila a la figura monstruosa i nocturna que atempta contra l’establiment de l’equilibri i la justícia. “Què puc fer per vostè? [...] Callar. Sobretot, callar, Estrella. Callar molt, que és el que he fet jo tota la meva vida” (Salord, 2007: 33). La demolició del complex que n’Esperança havia estat edificant durant la seva vida podria canviar-ho tot en un instant: si n’Estrella contava que havia arribat un germà desconegut, tot hauria acabat. El final de la novel·la deixa entendre que, tot i que la veritat sigui descoberta i arribi a les orelles d’en Miquel Àngel de la mà de la forastera, una estrangera a la família, el silenci podrà seguir regnant i amagant el tresor: “Perquè tu també callaràs, callaràs molt la resta de la teva vida. Ho saps perfectament. I n’Esperança Calafat serà, per sempre, el que tu vulguis que sigui. El que tu vulguis recordar” (250). Si en Miquel Àngel es queda amb la versió que fins llavors havia conegut de la seva mare, la veritat restaria en l’oblit per les pròximes generacions.

El silenci a *Els fantasmès* és “ofegador, asfixiant” (Cloquells, 2006: 68), no deixa respirar, no permet la comunicació i alenteix el pas del temps. Un silenci “atordidor (13) que ofusca la consciència dels personatges. A *Mar de boira*, el silenci que envolta en Joan és un silenci “espès i dens” (Salord, 2004: 12), que va creixent i es fa poderós fins a esdevenir un mur i una victòria sobre el passat, en paraules d’Elena. Tot i així, na Laura sap que els silencis de la seva mare amagaven quelcom que guardava amb extrem recel. Chevalier i Gheerbrant distingeixen la diferència determinant entre *silenci* i *mutisme*: “el silencio es el prelude de apertura a la revelación, el mutisme es el cierre a la revelación, sea por rechazo a recibirlo [com passa amb Miquel Àngel] o a transmitirla” (1999: 947), com passa amb n’Esperança. Ens podríem haver referit a l’estat de *mutisme* dels monstres, però a les obres s’aprecia que l’element del *silenci*, adquireix el mateix significat.

B) Tenebrositat

Les ombres, la foscor i la nit són elements particularment transcendentals en les obres de Salord i sempre apareixen juntament amb els seus contraris: la llum, la claredat i el dia. A *Mar de boira*, na Laura intentà trobar respostes a la confusió que la rodejava fent preguntes a la seva mare, però en veure que patia, se sentí culpable i es deixà “arrossegar per aquell joc de silencis i d’ombres (2004: 11). Per tant, és el personatge diürn el que aporta lluminositat a l’ambient tenebrós que genera el monstre. El mateix succeeix amb n’Andreu. A l’inici de l’obra, el narrador acostuma a descriure’l com una *ombra* travessant el poble (17). En aquest cas, però, les ombres no remetran a la figura del monstre, sinó a la idea de misteri: el lector tardarà unes pàgines a saber quina és la identitat d’aquell home vell que vaga pels carrers de Ciutadella. Tradicional i iconogràficament les ombres han estat associades al món de l’infern, però no presenten un caràcter caòtic o agitat, sinó que són lentes, melancòliques, que s’arrosseguen o leviten —com les que es troben Dante o Odisseu—, més pròpies del món dels fantasmes i esperits. Amb això ja se’ns avança que el personatge d’Andreu no serà el culpable de l’obra.

La mateixa nit en què n’Andreu arriba a l’illa i es decideix a trepitjar els carrers solitaris i foscos que dibuixava la seva terra natal, li ve al cap el color blanc, un blanc sinestèsic: fred i suau, com la neu tova. El color de l’illa, procedent de la seva ment i dels seus records (2007: 15), es contraposa al negre de la nit. Un cop entra a la casa torna a aparèixer el contrast entre la foscor i la blancor: l’obscuritat que regnava en les estances era tallada per la seva llanterna. Quan finalment apaga el raig de llum i el poble recupera la seva negror, es torna a apreciar el fenomen antitètic: només una persona estava desperta, la llum encesa que provenia de la finestra d’en Miquel Àngel. Sense la presència de l’element diürn, en aquest cas encarnat per n’Andreu, no existeix el clima obscur de la nit, representat per la força maligna de la mentida i l’engany. El camí que recorre pels carrers del poble són un atac a les tenebres, les ombres i les foscores que s’associen a sentiments d’angoixa, pecat, rebel·lió i judici, fenòmens que, com apuntà Durand, estarien fundats psicològicament en la por infantil a allò negre (1982: 84), acompanyats del sentiment de culpabilitat. Tots aquests últims elements són vinculats al personatge d’Andreu. D’altra banda, les tenebres també són relacionades amb la falta de visibilitat i la importància dels ulls a la novel·la, ja analitzada a “Els òrgans de la llum” (pàg. 39).

C) Fred gèlid

La fredor serà relacionada tant amb l'element de l'aire com amb el de l'aigua, però sempre acostumarà a tenir el mateix significat. A *La mort de l'ànima* serà un tret més que caracteritzarà la monstrositat d'Esperança. Sovint el fred és agressiu i violent: “aquell fred que no el deixava respirar” (Salord, 2007: 15). La impossibilitat de respirar es correspon, de forma inevitable, a la negació de la comunicació. La qüestió química entra dins el mateix simbolisme del terme. N'Esperança porta el fred a dins i l'infecta a totes les persones que formen part de la seva vida: la fredor marca la seva relació amb el seu fill, amb el seu germà i amb n'Estrella. Les referències al gel són moltes: “un silenci gèlid” (31), una enorme planícia de glaç que n'Andreu recorre en la seva ment (16), una “veu gèlida” (63), el “magma gèlid” (105). Fins i tot apareix quan la temperatura indica el contrari, esdevenint un auguri que alguna cosa no va bé: “N'Esperança estava gelada, tot i ser una nit càlida de setembre” (35). El gel fixa i és proper a la mort i al silenci: embolcalla la veritat i protegeix la seva entrada.

A *Els fantasmes de Bloomsbury*, diversos personatges mencionen la sensació de fred que provoca l'entorn. “La fredor de l'aigua allunyarà aquests pensaments” (Cloquells, 2006: 85), aquí el fred no impossibilita la comunicació, sinó l'acte de pensar. A “Soldat Garain”, la germana sent “la fredor del vent per tot el meu cos” (91), mentre que a “Un conte d'hivern” na Caterina gaudeix d'aquest fred corporal que ve de l'aire que li fereix la cara (17). En el seu cas, sentir la fredor de la nit és l'únic que la fa evitar pensar en tot el que l'oprimeix i que ubica dins la casa —símbol de calidesa que normalment es relaciona amb la protecció—, de la qual sempre intenta fugir. L'instant de deli se li acabarà: “Entri, que fa fred” (20).

D) Boira

Encara que sigui un element que només apareixerà a *Mar de boira*, tal com bé indica el títol de la novel·la, és prou rellevant per a incloure'l com un apartat més. En aquesta obra, que no ha aparegut mencionada en relació amb l'element de *fred*, serà la boira la que embolcallarà la veritat que perseguirà na Laura. L'odiava des de sempre, però mai havia entès per què: el lector sap que es deu al fet que el dia que la seva mare va sortir corrents de la casa on vivien per escapar del seu marit, la boira tapava tot l'escenari de l'episodi. Per na Laura era una “mena de fum infernal” (Salord, 2004: 18) que no la permetia veure bé ni comunicar-se, que “era aire, aigua i foc. Tres elements, tres éssers, que s'esforçaven

a amagar la realitat” (39). La boira estarà present sempre que la protagonista estigui en el camí de descobrir quina era la veritat real que li havia estat amagada; travessar-la serà un pas simbòlic i decisiu. Chevalier i Gheerbrant defineixen la boira com un símbol d’allò indeterminat: “aquella fase evolutiva en que las formas no se distinguen aun [...], predecesora de las revelaciones importantes: es el preludio de la manifestación” (1999: 751-752). En Joan serà aquesta consistència indefinida, sense uns límits prou dibuixats, a la qual na Laura s’anirà apropant i que remetrà a l’aparició de la boira.

4.3. Objectes emblemàtics

Per acabar, mencionarem alguns dels recursos, objectes o idees que esdevenen importants per al monstre i que apareixen en qualitat d’arma, és a dir, que s’ajuda o es recolza en ells per construir la seva identitat maligna o per atemptar contra altres personatges. Especialment ho veurem en les obres de Maite Salord, ja que, com hem dit, la principal acció ofensiva dels monstres de Cloquells serà la presa de la consciència dels personatges. D’altra banda, també mencionarem algunes de les “armes” que utilitzaran els herois o els personatges atacats de les obres per combatre la figura d’aquest monstre.

4.3.1. Armament del monstre

A) Fortuna i estatus

Els diners cobren un paper molt rellevant en la caracterització de la identitat del monstre de *La mort de l'ànima*. N’Esperança demostra tenir una obsessió pels diners, la riquesa, l’herència dels Calafat i l’estatus social —que deriva de l’econòmic— d’una família que sempre s’havia basat en les aparences: “Els Calafat encara som una família respectada, de les més importants del poble, gràcies a la teva germana” (234). A Roma, la Fortuna era una divinitat del destí, símbol del capritx i sovint representada com una deessa cega. Segons Chevalier i Gheerbrant, era una divinitat implacable per la indiferència que sentia per les conseqüències del seu capritx o de l’atzar (1999: 507). La fortuna, per tant, acostuma a controlar l’existència d’aquelles persones dominades pels seus desitjos.

N’Esperança creu que n’Andreu torna a l’illa pels diners —per prendre la part de l’herència que li havia estat cedida i que desconeixia fins llavors—, subornarà amb diners a aquelles persones que són testimonis de la seva maldat i de la tornada del seu germà: “Havia comprat el seu silenci com ara comprava el del Sant Cristo” (2007: 30), pensa n’Estrella. Aquesta obcecació d’Esperança entorn dels diners li venia del seu pare i el

negoci a Egipte, i la transmetrà també al seu fill. “Et pensa espremer fins a la darrera gota de sang. De doblers, que per tu ve ser el mateix” (248) apunta el narrador sobre en Miquel Àngel. No serà fins al final de l’obra que aquest apreciarà que els diners no ho poden comprar tot: la mare s'emportaria a la tomba la veritat sobre el seu oncle. Els diners són un element brut, associat al règim nocturn i femení. Al seu torn, n’Estrella farà xantatge a en Miquel Àngel perquè aquest, a canvi de la veritat, li proporcioni els diners necessaris per tornar a Quito. La veritat, per tant, vindrà contaminada pels diners foscos i negatius, que tot ho taquen i que remetent a la superficialitat i el materialisme.

B) Fe

La creença i la fe en l’actuació de Déu és un component que a *La mort de l'ànima* apareix retratat tant en el personatge d’Esperança com en el d’Andreu, però amb dos valors diferents. En Esperança apareix el doble discurs de la religió: la figura de Déu serà qui infligirà la condemna, qui la castigarà per haver estat mala persona, però també qui la perdonarà i l’ajudarà a evadir-se dels seus remordiments de consciència. Els sants se la miren “amb ulls inquisidors” (28) i resa en silenci per no sentir els seus pensaments. Quan era petita tenia una imatge de la mare de Déu damunt el capçal del seu llit, de manera que la tradició l’havia influenciat sempre. Encara que cregui en un Déu que és castigador i redemptor alhora, la religió no té una dimensió espiritual per ella, és només una religió pragmàtica, que l’ajuda a complir amb la moral social imperant per poder creure que no anirà a l’infern per les seves accions. L’experiència d’Andreu amb l’Església serà molt diferent, esdevenint un clar contrast amb el monstre. El personatge rebutjarà tot el que estigui relacionat amb la fe, la religió i l’Església, especialment pels records i el trauma que li suposà el lloc en si. A través d’un sentit, la captació d’un color, a la manera de l’episodi de la magdalena de Proust, memoritzarà tots els records que negativament associava a l’església de Sant Francesc de Ciutadella:

Va tornar a ficar els ulls dins l’escudella de porcellana blanca mentre remenava el cafè negre. Negre com el taüt de la seva mare entrant per aquella porta enorme de fusta de l’església; espès com les imatges de la nau, amb els sants descolorits a cada banda i aquella claror malaltissa que entrava pels vitralls i que no seria capaç de tornar a veure. Olor de ciri cremat i de mort que encara li deixava un regust amarg a la boca. Tenia poc més de vint anys i una mare morta, amb el rostre de porcellana, tancada per sempre dins una caixa que travessava el passadís central de l’església damunt un carret de rodes oxidades. (103)

C) Fortificació

L'elevació d'un mur, una muralla, la instauració d'una carcassa o una cuirassa... són accions que remetent a un mateix objectiu: la protecció. L'ús d'aquesta arma defensiva —més que combativa o ofensiva— respondrà als intents d'aquells monstres d'assegurar, emparar o encobrir el seu tresor preuat: la veritat. Molt relacionada amb l'element femení i la maternitat, la fortificació creada pel monstre serà especialment associada a aquells personatges tirànics que s'insereixen en el règim de la insularitat: n'Esperança i n'Elena, però també la mare de la protagonista d'"Una carta" o de Francesca a "Alger 1905". Referim aquí la simbologia d'aquesta arma defensiva que ja hem analitzat al bloc de la insularitat, a "Connexió III: El cordó umbilical de l'illa (règim nocturn)" (pàg. 28).

4.3.2. Armament de l'heroi: la il·luminació reveladora

Durand senyalà que les armes amb les quals els herois dels mites acostumen a matar els monstres són de naturalesa tallant, com les espases, contundents o "atadoras" (1982: 150). En les obres, l'única arma ofensiva que serà utilitzada en un sentit metafòricament tallant serà la llum, que atemptarà contra les tenebres del monstre i que pot ser representada per la llanterna de n'Andreu. La mateixa presència diürna de l'heroi ja suposarà una amenaça feridora. La paraula, també assimilada a la simbologia espectacular, tallarà i acabarà amb el silenci. Ho veiem, per exemple, amb la confessió d'Alfons al seu millor amic a "L'exposició (Revenja)", la revelació d'un secret que havia guardat durant anys.

D'altra banda, alguns personatges fan ús d'objectes que contribuiran a impedir la consecució de les forces del temps. En primer lloc trobem la càmera fotogràfica i els revelats, a partir dels quals intentaran retenir el present i evitar obsessionar-se, així, en l'evidència del pas del temps: apareix "Ofèlia per sempre" i "L'exposició (Revenja)". En segon lloc, i amb un fi similar, trobem la caixa de records. L'acumulació d'objectes del passat, que evoquen el pas del temps, serveix com una arma contra l'oblit: l'àvia tenia una història per cada objecte. Per últim, les correspondències seran un recurs per lluitar contra l'estat d'incomunicació, d'aïllament i de solitud. La que escriu una filla al seu pare a "Una carta" o la que intentà enviar n'Andreu a en Quim en són exemples. Els diaris íntims de Francesca o de la protagonista de "Soldat Garain" en són un derivat: deixar un testimoni escrit d'allò viscut permet que, un dia, altres persones puguin llegir les paraules que corren per les seves ments, però també ajuda als personatges, *ipso facto*, a expressar-se, entendre's i alliberar-se dels pensaments turmentadors.

5. Conclusions

L'anàlisi dels símbols que estan presents a una obra literària sempre podria ser molt més extensa, més completa o més detallada, però aquest treball ha estat un petit tast de com les imatges, els espais, les idees i els personatges de les obres de dues escriptores menorquines contribueixen a erigir el sentit de les expressions i les identitats insulars. El que preteníem era deixar traslluir les inclinacions de l'imaginari de les autores entorn d'una qualitat innegable: la consciència i la vivència de la insularitat. Volem mencionar que, en un primer estadi del treball, en el qual es recolliren els elements que podien tenir un significat simbòlic per les obres i per les identitats dels personatges, la majoria dels que es van seleccionar remetien al sistema de la insularitat, i això ja indicava, d'alguna manera, que l'illa i l'illaïtat jugarien un paper fonamental en els relats. Alhora, hem pogut comprovar que moltes de les imatges que apareixien lligades al règim de la insularitat, de l'estraneïtat o de l'estructura mitèmica del monstre podien ser aplicades i explicades a través de la metodologia de l'estructuralisme figuratiu o la mitocrítica, de manera que es demostra que les "estructures antropològiques de l'imaginari" que proposà Gilbert Durand estan al rerefons de qualsevol obra literària.

L'oblit, la memòria, la maternitat o la solitud són qüestions vinculades a les identitats illenques que hem treballat en la nostra anàlisi, però això no vol dir que no siguin temàtiques universals que afectin, de forma genèrica, a tota l'espècie humana. En les obres amb les quals hem elaborat l'estudi, però, aquestes idees serveixen per evidenciar, encara més, per oposició als elements que s'associen al règim de l'estraneïtat, l'especificitat de les identitats de l'illa. Hem demostrat, a partir de les qualitats simbòliques de les imatges que apareixen al corpus literari, que la mentalitat illenca està profundament arrelada als records i a la rememoració constant del passat, mentre que la mentalitat estrangera —una estraneïtat que ve de *no ser o no viure a l'illa*— s'alimenta de l'oblit. Potser pels illencs és tan primordial la conservació de la memòria i el passat perquè han pogut comprovar que totes les persones que deixen l'illa cauen, a vegades per sempre, en una omisió espontània o forçada, esborrant-se del mapa i restant com un "mort sense cadàver".

A la introducció ja havíem apuntat que, a simple vista, s'advertia una forta presència de personatges femenins a les obres de les dues autores. Aquesta preponderància del gènere femení ens permetia confirmar la vinculació especial entre la insularitat i la seva feminització. La tendència a utilitzar personatges femenins virtuoses

o inspiradors, en alguns casos transgressors, apunta al fet que les obres esdevenen una mena d'apologia a les dones escriptores, un homenatge a les artistes illenques que han obert —i continuen obrint— nous camins i aportant altres visions en el món de l'art i la literatura. Carme Cloquells confessava que la seva obra no era tant extensa com desitjaria: “l'escriptura és una activitat que només puc desenvolupar en períodes de vacances o robant hores de son, supòs que com la majoria de persones, especialment dones, que tenim professions que ens absorbeixen molt i famílies que atendre!” (correu electrònic a l'autora, 11 de desembre de 2018). En aquestes paraules trobem la *triple estrangeïtat* de les dones d'illa: l'alteritat de ser dones, de ser escriptores i de ser insulars. D'altra banda, un cop ens hem endinsat dins d'aquests personatges, hem apreciat que tant Salord com Cloquells plantegen, més enllà de la temàtica de la dona, la qüestió de la maternitat, que hem explorat en les seves variants i significacions. El que hem trobat rellevant és que ambdues autores mostren les dues cares o versions de la maternitat. La part tradicionalment “bona”, convencional; la maternitat com el que s'espera de la capacitat progenitora de les dones, de la seva misticitat i del que suposa un miracle de la natura, però també l'altra banda d'aquesta facultat: la negació, la fallida i la frustració de la maternitat o els perills de la sobreprotecció. Les escriptores donen visibilitat a les dues formes de maternitat, sobretot a la segona. És una maternitat de la qual no se'n parla tant però que és tan present en la vida de l'ésser humà com la primera.

Finalment, hem vist que la solitud i la falta de comunicació —amb un mateix i amb l'altre— és quelcom inherent a l'illaïtat. Molts dels personatges que es defineixen pel règim de la insularitat se senten desconnectats del seu entorn, marginats, incomunicats o sols. Són idees que caracteritzen, d'alguna manera, els homes i dones d'illa. Tant si adopta la complexió d'un refugi com la d'una gàbia, l'illa sempre tendeix a condicionar les sensacions dels personatges vers aquesta. Actualment viure a l'illa no significa estar sumit en l'aïllament, sentir-se sol, estar desconnectat del món exterior o de les influències d'identitats hiperdominants, perquè els processos de globalització i el desenvolupament dels mitjans de transport i de comunicació massius han contribuït al fet que la posició geogràfica no influeixi en aquestes qüestions. Tot i així, però, sí que les veiem en les representacions literàries que conformen i remetent a l'imaginari que les illes han anat assimilant al llarg dels segles. És per això que parlem d'aïllament i d'incomunicació.

5.1. Cap a una nova noció d'insularitat

La divisió de les imatges i dels símbols en tres blocs ha possibilitat la configuració d'un nou concepte d'insularitat que es troba en les obres de les autores, una insularitat que inclourà estrangeïtat i monstrositat. En Salord, la percepció distorsionada de l'espai i del temps anul·larà la disposició únicament diürna de l'illa: no tot serà tan fàcil com dividir les identitats entre estranger i illenc, entre qui ve de fora i qui és natiu, qui contempla l'illa com un tret més de la seva personalitat i qui la considera una opressió. No tot serà blanc o negre. Les estrangeïtats de les obres seran unes estrangeïtats mixtes i les identitats insulars es veuran extremament afectades per aquestes. Al mateix temps, a les obres de Salord hi ha una preponderància de la influència del monstre. Un monstre que, en l'autora, sempre recaurà, d'una forma o d'una altra, en un personatge illenc. En canvi, en Cloquells cobra més importància la figura de l'estranger. En aquest sentit, podríem dir que l'autora opera molt més amb el binomi *insularitat-estrangeïtat* i no difumina tant les línies entre les dues identitats. El seu procediment és molt més visual, maniqueu i antitètic, el que ens permet establir una clara divisió entre els personatges i veure com els bàndols es condicionen entre ells. D'altra banda, els personatges que marxen de l'illa, o bé ho fan de forma esporàdica sabent que algun dia tornaran o bé marxen per sempre. En Salord, en canvi, la tornada a l'illa després d'un període de temps més o menys llarg serà un dels grans temes.

Seguint aquest sistema, advertim que l'estrangeïtat en Salord provindrà de personatges que en un moment havien estat illencs, però que a l'hora de tornar ja no ho són o no s'ho consideren. En Cloquells, els estrangers seran *insularment* fugaços o intermitents. Són personatges que provenen del règim de l'estrangeïtat però que, en entrar en contacte amb els cercles de la insularitat, es converteixen momentàniament en illencs. Aquests tipus d'estrangeïtat, que també la podem categoritzar com estrangeïtat mixta, es podria relacionar amb la qüestió contemporània de l'"estiuieg". Aquells que estiuegen regularment a l'illa són percebuts com a estrangers pels autòctons, encara que vulguin identificar-se com illencs intermitents. Els contes "Retorn a Ogigia" o "Alger 1905" exploren aquest tema.

Com hem dit, la insularitat de les obres inclou els dos règims de les imatges que proposà Durand: el diürn i el nocturn. La part que correspon al règim diürn té a veure amb l'element de la veritat, l'oposició entre el monstre i l'heroï i les imatges antitètiques que separaran els illencs dels estrangers. En canvi, la part nocturna l'associem al monstre, el

tesor, l'estat de protecció, d'emparament, la confusió de l'espai i el temps, la fusió entre illenc i estranger i, sobretot, amb el temps cíclic i la silueta circular de l'illa. Aquesta esfericitat remetrà a la mort, al retorn i a la renovació de la vida. El nexce d'unió entre els dos règims és el següent: la identitat diürna de l'illa s'intenta protegir de l'amenaça de la identitat hiperdominant exterior i estrangera —que també és diürna—, però el règim nocturn s'acaba imposant i genera una xarxa de cercles concèntrics en la qual es fusionen les diverses identitats.

En el següent poema del recull *Mecanisme silencios* de Cloquells (2012: 67) s'agrupen alguns dels principals elements, símbols o imatges que hem anat analitzant al llarg de les obres, de manera que actua com una representació poètica d'aquests:

El viatger incansable d'un mar compartit
passeja per la platja
a l'hivern ventós i neguitós.
El vent alça eriçades ones,
que s'estavellen a l'arena
humida i llisa.
Les gotes esquitxen la cara
i els ulls del caminant.
El vent empeny les paraules
-que han quedat alliberades-.
Bufa i xoca contra els sentits humans.
Una explosió ensordidora envaeix
el cos fred i salabrós.
Les paraules del vent
Ressonen dins un cervell atordit.

El protagonista del poema no és el viatger, sinó el *vent*. El vent de Menorca, que amb la seva força aixeca onades i s'emporta *paraules alliberades*. Unes paraules que ens recorden al deslligament de la veritat, del coneixement, a allò que un dia va estar prohibit, que va ser negat a través de mentides, d'enganyis i de tenebres. Aquestes mateixes paraules s'endinsen dins el cervell de l'*estranger*, del viatger que recorre la terra sòlida de l'illa, devora de la *mar* en un dia agitat d'hivern. El vent i les paraules xoquen contra els sentits humans, troben un obstacle: són de naturaleses diferents. El viatger sent les gotes esquitxant la seva cara, igual que na Caterina sentia el vent ferir-li el rostre. Es tracta d'un gest violent però en el qual l'humà s'hi troba gust. El *cos* sent el vent i el vent sent el cos. En aquest contacte s'inicia la sinergia entre la natura i l'humà. L'atmosfera es dibuixa entre la mar i l'aire, el paisatge *mediterrani* o, més específicament, l'illenc. Per últim, el contrast de l'“explosió ensordidora” al·ludeix a l'estat de no poder o no voler escoltar i, conseqüentment, al *silenci*.

5.2. L'illa i la literatura

Per acabar, volem recollir una qüestió que apareix en boca d'alguns dels escriptors que assistiren al cicle “(Des)aiïllats: la insularitat en la narrativa del segle XX” sobre el recent albirament d'una nova forma de viure i incloure la insularitat en la literatura, o més bé la falta d'aquesta inclusió. La proposició és que els joves escriptors tendeixen a no parlar tant de l'illa, a evitar fer reflexions explícites sobre el fet de la identitat insular balear i a ometre les disposicions circumstancials que proposa el règim de l'illaïtat. Tot i així, en el cas de les nostres dues autores sí que podem considerar que l'illa és gairebé un personatge més de les obres. Pilar Arnau i Segarra argumentà, respecte a l'absència cada vegada més notable de l'espai insular en les obres literàries, que aquesta mancança es podia deure a que els autors semblen “haver assumit la insularitat com un element intrínsec en la seua existència”, un fenomen que pertany als illencs com qualsevol altre element de la vida quotidiana (Pons i Sureda, 2004: 112).

Malgrat aquestes absències, el que sí que es troba és una “presència progressiva de mitjans de transport relacionats amb la insularitat, especialment els avions” (112). L'avió, que hem vist que ha aparegut en algunes ocasions en les obres de les dues autores menorquines, està íntimament lligat a la qüestió del viatge —material o metafòric— i, alhora, de l'estraneïtat. El viatge, però, a més d'ampliar l'entrada d'influències estrangeres, comporta també la pèrdua de l'estat d'aïllament i comunicació en què segles abans els illencs estaven arrambats, com ja hem apuntat a l'inici de les conclusions. Geneviève Champeau senyalà que les facilitats per viatjar que de cada vegada s'han anat desenvolupant i perfeccionat més, han contribuït a que els illencs es comencessin a sentir més part del món de fora (2018: 378-379). Això comporta que les influències hiperdominants estiguin perdent la seva qualitat amenaçadora i que, com succeeix a les obres de Cloquells i Salord, les identitats insulars i estrangeres es barregin i es confonguin.

A partir d'aquí, s'obre l'interrogant de si aquesta apertura cap a les esferes exteriors de l'illa comportaran una pèrdua de la comprensió i l'expressió personal del fenomen de la insularitat o si, pel contrari, contribuirà a la creació de noves realitats i formes de viure-la. “Frente a una literatura atenta a la tradición local, a lo que une a la comunidad, otra literatura, más individualista, se abre al exterior” (379), aquesta sentència de la professora Champeau suggereix una futura i possible desaparició d'una literatura local que defineixi els illencs, així com la nació i l'esperit de la societat cubana

era definida a través d'una sensibilitat insular retratada en la poesia local. O potser, com ha afirmat l'escriptor txec Milan Kundera, no hauria d'existir l'etiqueta de "literatura local" o "literatura nacional", sinó que s'hauria d'apostar per la *die Weltliteratur* que introduí, de forma pionera, el poeta alemany Goethe.

Pau Faner, que no es considera un escriptor insular tot i que el català sigui la llengua que més utilitza, pronuncià aquestes paraules, que plantegen una nova perspectiva de les distàncies subjectives entre l'illaïtat i la universalitat. També amb aquestes paraules donem per acabat el treball, sense pretensions de tancar el cicle que estudia la diversitat de les expressions de la insularitat en la literatura.

Crec que cada home és una illa, i cada dona també, i tots som lliures d'imaginar o de somniar. En anglès diuen *daydream* i nosaltres diem *somniar despert*. Així, doncs, deu ser la facultat de crear en contra d'una realitat que no ens agrada allò que ens fa universals. (Pons i Sureda, 2004: 252, cursives del text)



6. Bibliografia i fonts electròniques

6.1. Primària

CLOQUELLS, Carme (2006): *Els Fantasmès de Bloomsbury*. Barcelona: La Busca.

— (2012): *Mecanisme silenciós*. Barcelona: La Busca.

SALORD, Maite (2004): *Mar de boira*. Barcelona: La Galera.

— (2007): *La mort de l'ànima*. Barcelona: Proa.

6.2. Secundària

ANTON, Aritz (2015): “La creació del imaginari. Un exemple: Formentera” a *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, núm. 79, 99-122. En línia, disponible a: <http://revistes.iec.cat/index.php/TSCG/article/view/138057/136729> [consultat 01.03.2019].

ARGULLOL, Rafael (1987): *La atracció del abismo: un itinerari per el paisaje romàntico*. Espluges de Llobregat: Plaza & Janés.

ARTAL, Susana G. i CASTELLÓ-JOUBERT, Valeria (2018): *Insularidades y puentes: estadios argentinos de literatura francesa y francófona*. Mar de Plata: Plataforma. En línia, disponible a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6745183> [consultat el 26.02.2019].

BAUDELAIRE, Charles (1940): *Le spleen de Paris*. París L. Lafnet. En línia, disponible a Bibliothèque nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k724182.image> [consultat el 23.05.2019].

CAMUS, Albert (2010): *L'estrany*. Barcelona: Edicions 62.

CAÑETE, Carmen (2006): “José Lezama Lima y su noción de «teleología insular»: Lectura del *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*” a *Afro-Hispanic Review*, vol. 25, núm. 2, 32-54. En línia, disponible a: https://www.jstor.org/stable/23055333?seq=1#page_scan_tab_contents [consultat 26.02.2019].

CARLSON, Neil R. (2013): *Physiology of Behavior*. Boston: Pearson.

CHAMPEAU, Geneviève (2018): “Peñate Rivero, Julio (ed.) (2017): Espacio insular y creación literaria: Antillas, Baleares, Canarias” a *Bulletin Hispanique*, 375-379. En línia, disponible a: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/6336> [Consultat 01.03.2019].

CHEVALIER, Jean i GHEERBRANT, Alain (1999): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

CLOQUELLS, Carme (11 de desembre de 2018): “RE: Treball de Fi de Grau: insularitat i escriptors menorquines”. Missatge per a Blanca Lozano. Correu electrònic.

DÍAZ, Miguel (2005): “La insularidad como espacio de muerte en *Un hombre obscuro* de Marguerite Yourcenar” a *Espacio y texto en la cultura francesa*, sota la direcció d'Àngeles Sirvent Ramos. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 811-827.

- DURAND, Gilbert (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.
- (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- (1992): *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*. París: Dunod.
- EURÍPIDES (2006): *Medea*. Introducción y versión de Ramón Irigoyen. Barcelona: Random House Mondadori [Annex 1].
- FANER, Pau (1998): Presentació. *I del somni, tot*, de Maite Salord. Menorca: Institut Menorquí d'Estudis.
- GARAU, Jaume (2013): “La isla: espacio onírico, espacio imaginario. Una aproximación pluridisciplinar” a *Çédille. Revista de Estudios Franceses*, núm. 9, 559-561. En línia, disponible a <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80826038035> [consultat 01.03.2019].
- GOMILA, Gumersind (2005): *Els ocells morts*. Menorca: Institut Menorquí d'Estudis.
- GUTIÉRREZ, Fátima (2011): “La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos” a *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 27, 175-189. En línia, disponible a: http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2012.v27.3893_1 [consultat 26.01.2019].
- HEIDEGGER, Martin (2003): *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- HOMER (1991-2013): *Ilíada*. José García Blanco i Luis M. Macía Aparicio (trad.). Madrid: C.S.I.C., vol. II, 244-245 [annex 1].
- JANOUGH, Gustav (1999): *Conversaciones con Kafka: notas y recuerdos*. Barcelona: Destino.
- LEZAMA, José (1938): *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*. Habana: Dirección de cultura.
- MATVEJEVITCH, Predrag (1992): *Bréviaire méditerranéen*. París: Fayard.
- NOVALIS (2004): *Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Cátedra.
- PLATÓ (1981-1999): *Diálogos*. Vol. II. Madrid: Gredos.
- PONS, Margalida i SUREDA, Caterina (dirs.) (2004): *(Des)aiïllats: narrativa contemporània i insularitat a les Illes Balears*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PORCEL, Baltasar (1993): *Les primaveres i les tardors*. Barcelona: Quinze Grans Èxits.
- ROCA, Miquel (2014): Lliçó Inaugural. Anatomia de la melancolia. Illes Balears: Universitat de les Illes Balears. En línia, disponible a: http://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/3887/Llico_inaugural_2014_2015.pdf?sequence=1 [consultat 26.03.2019].
- RODOREDA, Mercè (1991): *Mirall trencat*. Barcelona: Club Editor Jove.
- SALORD, Maite (2006): *Frequències*. Menorca: Institut Menorquí d'Estudis.
- SEGUÍ, Miquel (1992): *El descubrimiento de las islas olvidadas. Las Baleares y Córcega vistas por los viajeros del siglo XIX*. Palma: Alpha 3.
- SOLARES, Blanca (2011): “Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico” a *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. LVI, 13-24. En

línia, disponible a: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=42119256002> [consultat 26.01.2019].

UNAMUNO, Miguel de (1977): *Antología poética*. Madrid: Alianza.

VILÀ I VALENTÍ, Joan (2001): “Pròleg a El descubrimiento de las islas olvidadas. Las Baleares y Córcega vistas por los viajeros del siglo XX” a *Territoris. Revista del Departament de Ciències de la Terra*, vol. 3, 321-325. En línia, disponible a: <https://www.raco.cat/index.php/Territoris/article/view/117063/147985> [consultat 02.03.2019].

YOURCENAR, Marguerite (2011): “Un hombre oscuro” a *Como el agua que fluye*. Madrid: Punto de Lectura, 85-233.

WOOLF, Virginia (1995): *A Room of One's Own*. Cambridge: Cambridge University Press.

6.3. Webgrafia

Institut d'Estadística de les Illes Balears (2009): *Ibestat* [Base de dades], Illes Balear: Palma. En línia, disponible a: <https://ibestat.caib.es/ibestat/inici> [consultat 28.03.2019].

7. Annex 1 (Textos)

Text 1

“Sorolls de l’oceà”

Oceà, espai obert sense fronteres.

Pas obert, immens, profund.

Sorolls, remor, silenci.

Com la mort.

Amagatall generós

d’aquells que no

volen ser trobats.

Hospitalari de les
ànimes vagabundes

fartes de seguir el compàs extern

d’un món atrafegat

que ha oblidat que els seus ocells

necessiten arbres on nius ornar,

terra on la pluja pugui banyar,

absorbir, filtrar.

Silenci per poder escoltar

els sorolls de l’oceà

Distant, dels crits

d’auxili de les ànimes

perdudes sense llar.

D’homes cobdiciosos que, tard o prest,

la tomba fosca serà el seu tàlem.

(Cloquells, 2012: 62)

Text 2

Es que mi madre afirma, la diosa Teti de pies de plata,

que dobles parcas me llevan al término de la muerte:

si aquí quedándome en torno a la ciudad de los troyanos lucho,

perdióseme mi regreso, pero mi gloria inconsumible será,

mas si a mi casa llegará, a mi querida tierra patria,

perdióseme para mí la afama excelente, mas larga para mí la vida

será y el término de la muerte pronto no me alcanzaría.

(*Iliada*, IX, 410-416)

Text 3

“El fossar”

Ocell que vas i véns
i travesses la mar d'un cap a l'altre,
si veus, al mig del blau,
si veus una illa amb serenor d'estàtua,
no preguntis son nom als mariners,
que els noms no tenen importància.
Pensa només que aquell és el fossar
dels meus ocells d'infància.

Damunt de cada tomba un raig de sol,
i per corona eterna, la mar ampla.
Un raig de sol és un ocell de foc
que tot ho pren per branca.

(Gomila, 2005: 77)

Text 4

Desde la morada navegaste,
con el corazón enloquecido,
franqueando en el mar
las Simplégades, esas rocas gemelas.
Y resides, desdichada,

en tierra extranjera, desposeída,
de tu lecho, sin esposo.
E, ignominiosamente,
de este país te arrojan al exilio

(Eurípides, 2006: 48)

Text 5

“L'étranger”

— Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ?
ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?

— Je n'ai ni père, ni mère, ni si sœur, ni frère.

— Tes amis ?

— Vous vous servez là d'une parole dont le sens
m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.

— Ta patrie ?

— J'ignore sous quelle latitude elle est située.

— La beauté ?

— Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.

— L'or ?

— Je le hais come vous haïssez Dieu.

— Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?

— J'aime les nuages...

les nuages qui passent...

là-bas...

les merveilleux nuages !

(Baudelaire, 1940: 15-16)

Text 6

“Dones de vestits deslluïts”

Tancades les portes i les finestres,
segellades les boques,
paraules, poemes avortats.
Anys de silenci, de crits ofegats.
Fulls amagats davall els coixins,
entre els plecs de vestits deslluïts,
escrits sense paper.

Murmuris als nadons mentre dormen
d'èpiques tragèdies, d'obscures llegendes.
Tancades sense sortir.
Un cos amb propietari,
una ment en llibertat.

(Cloquells, 2012: 37)

8. Annex 2 (Les veus de les autores)

A) Carme Cloquells Tudurí

REVISTAR LA PRÒPIA OBRA

Agraïxo d'una manera molt sincera, l'anàlisi tan acurada que ha fet na Blanca, s'ha quedat una part de mi. També ha estat una oportunitat descobrir a Gilbert Durand i l'estructuralisme figuratiu i les metodologies de l'imaginari i de la mitocrítica. M'ha suscitat un veritable interès per la profunditat que aporta de cara a l'anàlisi d'una obra literària. A més, compartir-lo amb Maite Salord, autora que admiro, també m'ha aportat un coneixement més profund de la seva obra.

Tot i no conèixer el marc teòric esmentat, he gaudit de l'ús d'un llenguatge i conceptes afins a la meva formació acadèmica, tant formal com informal, i haver estudiat i llegit amb passió a Jung, Lacan, Winnicott, Bettelheim, Moscovi... Sense saber-ho, totes aquestes influències que formen un sediment mental, sorgeixen en l'acte creatiu.

Agraïxo també l'oportunitat de redescobrir la meva pròpia obra després del pas dels anys, des de la seva creació, amb la mirada que aporta la distància. Sento com si fos quelcom molt personal i lligat a mi però també, i a la vegada, com si hagi fet el seu camí i sigui quelcom que té entitat pròpia fóra de mi (com a creadora/mare).

Com a escriptora vaig deixar que els contes i poemes sorgissin espontanis i naturals, com una font que brolla i apareix una donzella a recollir l'aigua per posar-la dins d'un ribell. Així va ser el procés creatiu d'aquests relats. Blanca ha fet la seva tasca d'analista, com fer la bioquímica de l'aigua de la font.

Ha captat perfectament els meus temes recurrents i la simbologia associada a ells, posant al descobert unes teories fascinants. El meu llenguatge literari es basa en imatges

i el meu repte és com utilitzar-les dins el discurs narratiu. En la poesia solen trobar un mitjà més natural en el que quedar reflectides.

En la meua obra, és evident que es traspua tot el que he “begut” i forma part del meu imaginari cultural. A nivell temporal humà, és un breu lapse de temps i aquest imaginari occidental, de manera inconscient ha format part del meu pensament. Blanca ha posat paraules al meu inconscient, ha interpretat el que no vaig explicitar, de manera intencionada i per preservar la bellesa del descobriment de la meua obra per part dels lectors.

Quan vaig rebre l’original de Blanca, recentment m’havia interessat aprofundir en el mite de Circe. Vaig pensar molt en els lligams que ens uneixen per ser dones, illenques i creadores.

La meua insularitat és quelcom del que no puc allunyar-me. De fet, som una illòmana.

Una bona amiga meua i creadora de la *performance* basada l’adaptació del relat “El retorn de Mrs. Ramsay”, va comentar-me que la Menorca que apareix en els meus relats presenta una visió de l’illa molt personal, ben diferent. Una illa que ella no ha percebut mai així. Aquesta illa és la que Blanca ha descobert. Apuntaré algunes idees més que formen part del meu imaginari i que l’autora del treball ha plantejat com a interpretació:

L’aparició d’una part de la persona que va quedar ancorada en el passat (a tots els contes apareix).

La relació amb el passat i l’engany de la memòria.

El silenci com a font de coneixement i d’autoconeixement en un món ple de soroll.

La soledat, el sentiment d’inadequació, la preservació de la unitat.

La mar significa per mi una mare originària i ancestral, també significa llibertat, la manca de fronteres i un espai immens per explorar. També, com a estudiosa de l’obra de Virginia Woolf, no puc deixar d’acceptar que comparteixo alguns dels seus símbols, especialment el de la mar com a pas del temps, el cicle de la vida o, fins i tot, premonitòria de terribles actes futurs. El plantejament de Blanca coincideix amb el mateix significat que representa en el meu imaginari.

La figura de mare que pot ser a la vegada protectora, nutrícia o bé ofegant i castradora. També ha explorat, amb molt d'encert, el complex de naixement i el sentiment de culpabilitat que també pot ser generat pel fet de no sentir-se una mare “suficientment bona” segons Winnicott.

Vaig voler explorar el concepte de fantasma tal com Lacan el descriu: “com una manera de ser del subjecte respecte de l'altre. El fantasma li procura al subjecte una significació absoluta. És a dir, que tant el passat, como el present com el futur, està modulad i modelat per la funció del fantasma. El fantasma proporciona una certesa allà on hi ha absència de saber”.

Sobre l'anonimat d'alguns dels personatges, Blanca proposa dues possibilitats i que, certament, no són ni excloents ni incompatibles entre sí. En alguns dels contes, com “Conte d'hivern”, s'aconsegueix ressaltar més als personatges que tenen nom, com una fotografia que només enfoca un primer pla i la resta queda borrós.

En el conte “Un instant de consciència”, es va intentar explorar una visió diferent a la de Heidegger. Precisament capturar el moment en el que el propi personatge no se n'adona que ja és mort i encara perdura dins ell la memòria, com una existència incorpòria però, al cap i a la fi, existència. La interpretació de les dues morts, la material i la de l'oblit, connecta perfectament amb el concepte que vaig voler explorar en aquest relat. Blanca ha fet una interpretació acurada i exacta dels contes “Ofèlia per sempre” i “Els fantasmes de Bloomsbury”. En aquest darrer relat, quan analitza a la protagonista que observa quelcom invisible que només ella pot veure i que segurament sigui el seu passat, és un passat real que pot mesclar-se amb el passat imaginat. Aquí es pot encetar tot un possible camp per aprofundir en futurs relats.

A l'anàlisi que fa d'“Alger 1905” sobre la ceguesa com a element literari i mitològic, va sorprendre'm pel fet que, al relat, és una descripció d'un tret que ressaltava del besavi de Francesca sense ànims de donar-li un sentit més enllà d'aquesta peculiaritat. Amb tot i això, penso que mai se sap si tot està o pot estar connectat per alguna raó i ben podria ser que sigui una baula més del relat amb significació pròpia.

M'ha semblat molt encertat el comentari sobre l'apreciació i consideració de l'estraneïtat depenent del lloc on s'enfoca.

En tractar *El distanciament del jo* i posar l'exemple del relat “Soldat Garain”, crec que és exactament la sensació que vaig voler transmetre sobre el personatge, remarcant

l'allunyament de la seva llar i, també, de sí mateixa. I, sobre el tema de la incomunicació, he trobat molt encertats els exemples dels personatges de Caterina, Francesca i Maria.

Escriuria ara sobre els mateixos temes i empraria la mateixa simbologia? Possiblement respondria de manera afirmativa. Potser en els darrers relats i poemes encara no publicats, exploro la figura de monstre més del que havia fet fins ara.

Tal com exposa Blanca a l'apartat *Monstres interns i externs*, els mostres dels meus relats solen provenir de l'interior del mateix personatge. Selecciona amb gran encert, els diferents personatges que lluiten o viuen amb els seus propis monstres a cadascun dels exemple que ella exposa. Per altra part, la interpretació dels monstres externs dels contes "Ofèlia per sempre", "Un conte d'hivern" i "Els fantasmes de Bloomsbury" em retorna exactament al moment en què estava immersa en el procés de creació dels contes i *vivia* els personatges.

M'ha semblat interessant la reflexió que fa Blanca sobre la mort del monstre com a metàfora o símbol i el fracàs de la majoria dels personatges principals dels meus relats en no aconseguir-la. Precisament com a humans, crec que hem d'aprendre a conviure amb els nostres mostres o, si més no, a ensinistrar-los. En alguns contes, el final queda obert, deixant que el propi lector tregui les seves conclusions o imagini les possibilitats de tancament.

M'ha agradat molt, i estic plenament d'acord, en la cita de Chevalier i Gheerbrant que ha emprat Blanca per tractar el tema de la consciència. Estic convençuda del poder que té la nostra ment sobre la construcció de la nostra personalitat i la importància del procés d'autoanàlisi per tal de descobrir l'abast d'aquest poder, així com influeix en el coneixement de qui som. També vaig voler tractar el tema de la necessitat d'estar amb altres, de vèncer la tendència a la soledat d'alguns dels personatges i dels perills que comporta. Necessitem relacionar-nos amb els altres per tal recollir la imatge que projectem en ells i així poder donar visibilitat al monstre al quan ens hem d'enfrontar.

Quan Blanca esmenta el tema de la infantesa i la fragilitat davant el monstre, no puc estar més d'acord. Els personatges necessiten sentir la protecció materna davant les amenaces que perceben i l'absència o la carència d'un vincle sà i estable repercuteix en el seu desenvolupament emocional.

La relació entre comunicació i l'entorn, especialment l'illenc, convida a moltes reflexions i les cites i referents que s'han utilitzat —Antònia Vicens, Cavendish, Woolf— apunten en la mateixa idea que, ben segur, continuarem explorant les dones.

Per acabar, respecte a l'analogia de llum, càmeres fotogràfiques, temps i preservació de la memòria no puc deixar d'esmentar un dels meus referents artístics, Julia Margaret Cameron. Va rebre valoracions negatives sobre la seva obra per part de persones que no van entendre que, precisament i deliberadament, utilitzava el desenfocament per aconseguir captar l'empatia emocional i plasmar l'exterior i l'interior de la persona retratada. Algunes de les seves fotografies van ser font d'inspiració per la creació dels personatges en l'intent de trobar la distància justa d'enfocament.

Podria continuar reflexionant sobre molts dels interessants plantejaments que na Blanca ha tractat al llarg del seu exhaustiu treball. Sempre queda obert l'espai de trobada de les aportacions del text amb les del lector, un convit a explorar noves visions o interpretacions.

B) Maite Salord Ripoll

Fa temps, vaig fer una xerrada que duia el títol de “Menorca, territori literari”. Era l'any 2008 i la vaig començar amb aquestes paraules:

“Una **ILLA** és un lloc on només s'arriba navegant o amb un vol. Una illa evoca sempre la idea de descoberta, de somnis i de desitjos que malden per fer-se realitat. Una illa va lligada, també, a la idea de refugi. Potser per això, moltes vegades, s'ha relacionat l'illa amb la feminitat. L'illa, la dona, el primer recer de l'ésser humà. Només cal recordar l'**Odissea** d'Homer per veure com les illes van lligades a dones: a Circe, a Nausica, a Calipso, a Penèlope. Terra i aigua: matrius de vida. Matrius de literatura, també.

Així, Menorca, la nostra illa -el seu paisatge-, ha esdevingut un espai literari per a molts escriptors, illencs i no illencs. Un espai que va molt més enllà del que podem captar amb els sentits. Un món petit, envoltat d'aigua, que permet, tanmateix, arribar a la complexitat de la Vida en majúscules. Per dir-ho amb paraules de Llorenç Soldevila:

“El paisatge modela qui hi habita i, en bona part, “decideix” com s'habita. Per aquest motiu, l'aprehensió intel·lectual d'un paisatge pot ser quelcom que va més enllà d'una simple visió

fugaç, sobretot si es fa des de l'àmbit de la literatura. Pot ser font del profund coneixement del món que hem descobert. O del món del qual formem part.”³³

Així, des de la meva experiència personal com a escriptora, m'agradaria parlar, avui vespre, de Menorca com a territori literari. De la nostra illa vista a través dels ulls de cinc narradors que, des de les pàgines de les seves novel·les, han convertit Menorca en un referent literari més enllà de les nostres fronteres: Pau Faner, Joan Pons, Esperança Camps, Josep M. Quintana i jo mateixa”

No cal que digui que, just començar a llegir el treball —excel·lent— de na Blanca Lozano, vaig saber que m'hi reconeixeria del tot. De fet, en la xerrada del 2008, vaig apuntar una idea del professor i poeta Joan Francesc López Casanovas que crec que val la pena reproduir en aquesta valoració:

“Així, com va exclamar el professor Joan López Casanovas a la seu d'Òmnium Cultural en la presentació que va fer, el mes d'abril passat, de les darreres novel·les publicades per escriptors i escriptores de l'illa i que duia per títol “Narrativa menorquina contemporània”: “Hi ha, doncs, a la fi!, a Menorca, una narrativa que s'enfonsa entre la ficció i la realitat, en la qual el treball de l'escriptor és autoreflexiu: cerca un sentit a l'acte mateix de l'escriptura. En aquesta recerca de sentit per a l'escriptura pròpia l'autor va il·luminant espais de realitat que fins aleshores havien romàs a l'ombra, racons insòlits i perduts en què habitaven persones com nosaltres mateixos”

“Il·luminar espais de realitat”, una forma preciosa per descriure la tasca de l'escriptor. Una tasca que, sense Menorca de teló de fons, no seria la mateixa. Un escriptor, d'una manera o d'una altra, parteix sempre de la seva realitat més immediata. D'un mateix, de les seves circumstàncies i de les seves experiències. Del seu paisatge, també. Com deia Mercè Rodoreda al pròleg a la seva novel·la **Mirall Trencat** : “Una novel·la es fa amb una gran quantitat d'intuïcions, amb una certa quantitat d'imponderables, amb agonies i amb resurreccions de l'ànima, amb reserves de memòria involuntària... tota una alquímia. Si jo no he sentit mai cap emoció davant una posta de sol, ¿com puc descriure, o, millor dit, suggerir la màgia d'una posta de sol?”.

Comencem, idò, el recorregut per aquesta Menorca literària que us propòs avui vespre. Primer, faré una breu presentació dels autors, sense cap voluntat, però, de ser

³³ SOLDEVILA, Llorenç: “La creació literària del paisatge. Menorca com a exemple” dins *Paisatge, territori i societat a les terres de parla catalana*. Cossetània Edicions.

exhaustiva. Els exemples que tot seguit llegirem de les seves obres no seran, tampoc, ni de bon tros, tots els que hi ha, però no tenc cap dubte que ens permetran recórrer uns paisatges que, tot i haver vist moltes vegades, podrem redescobrir a través d'altres ulls, en un itinerari no només en l'espai sinó també en el nostre interior. Aquesta és, em sembla, la grandesa de la bona literatura, perquè la universalitat, allò que fa gran una novel·la, no és l'espai on transcorre sinó la vida que l'escriptor és capaç d'encabir dins aquest espai. I, dins la Menorca, territori literari, hi ha molta, moltíssima vida per descobrir.”

Així, en llegir les pàgines d'aquest treball he recuperat moltes de les reflexions que m'he anat fent des que vaig començar a escriure: el passat i la memòria, la infantesa, la mort... I, fins i tot, m'ha fet retornar a l'època en què era una jove universitària: un dels treballs que vaig fer amb més passió se centrava en l'anàlisi de les imatges i els símbols més destacats de *Mirall Trencat* de Mercè Rodoreda. Va ser en aquest moment que vaig descobrir el diccionari de símbols de Chevalier-Gheerbrant.

Ara, veure com és la meva obra la que és objecte d'estudi se'm fa estrany i, a la vegada, m'emociona. Sobretot, perquè hi he descobert una lectora i una estudiosa atenta, rigorosa, amb capacitat d'anàlisi. Moltes gràcies, Blanca, per aquest regal.