

El *jo* femení culpable en tres escriptors contemporanis:

Marcel Proust, Stefan Zweig, Antonio Fontana

Un estudi comparatiu

Treball Final de Grau
Catalina Mir Jaume (NIA: 146102)
Director: Carles Besa Camprubí
Facultat d'Humanitats
Universitat Pompeu Fabra
Curs 2015-2016

Sumari	p.
1. Introducció	3
1.1 Descripció i objectius del treball	3
1.2 El corpus de textos	6
1.3 Origen i motivacions del tema	7
2. Marc teòric i metodològic	9
2.1 Fonaments filosòfics de la culpa	9
2.2 La culpa de les dones, història i present	12
2.3 Implicacions de la primera persona narrativa	17
3. El jo femení culpable en Proust, Zweig i Fontana	21
3.1 La memòria i el moviment en el temps i l'espai	21
3.2 La realitat sociofamiliar de les narradores	31
3.3 La tria del jo: culpa o sotmetiment	38
3.4 Taula comparativa	51
4. Conclusions	53
5. Bibliografia citada	58
5.1 Bibliografia primària	58
5.2 Bibliografia secundària	58
Agraïments	61

1. Introducció

1.1 Descripció i objectius del treball

El present treball vol ser un estudi comparatiu de tres textos de narrativa breu: *La confession d'une jeune fille* [1986]¹, de Marcel Proust, *Brief einer Unbekannten* [1927], de Stefan Zweig, i *El perdón de los pecados* (2003), d'Antonio Fontana². Tot i que les tres obres es puguin encabir en la producció europea contemporània, les distàncies cronològiques, geogràfiques i idiomàtiques entre els seus autors són evidents. Això, però, és precisament el que fa interessant parar atenció a un aspecte que, per contra, les apropa enormement: la protagonista-narradora que presenten. Des del meu punt de vista, el potencial comparatiu rau especialment en el sentiment de culpa que expressa el *jo*, una culpa indissociable, en termes psicoanalítics, de la condició femenina de les protagonistes i el sistema patriarcal en el qual es mouen.

La confession d'une jeune fille ha estat sovint estudiada en qualitat de germana menor de *À la recherche du temps perdu*, i com a text primari on s'avancen estratègies i motius que Proust consolidarà a la seva obra magna. Intentaré, aquí, tractar-la com a ens autònom. És l'únic text de *Les plaisirs et les jours*, el volum en el qual s'emmarca, escrit en primera persona –i on la crítica ha vist en la protagonista una transposició del mateix autor (Viollet, 2007)–, i presenta la confessió mental d'una jove anònima poc abans de morir. La protagonista, que ha intentat suïcidar-se amb un tret que no li provoca la mort immediata, construeix durant la seva agonia un discurs de caràcter expiatori, en què retrocedeix a la seva infància i ens revela tant la relació d'enorme dependència afectiva que manté amb la seva mare com la seva progressiva cessió als “*plaisirs coupables*” (p. 174). Atès que mai no se'ns en revela el nom, al llarg del treball m'hi referiré com la Jove.

A la *Brief einer Unbekannten* de Stefan Zweig topem, de nou, amb una narradora anònima, a la qual em referiré sempre com la Desconeguda. Tot i que l'obra de l'escriptor austríac arrenca i es clou amb un narrador en tercera persona, el gran gruix

¹ A l'hora de referenciar les obres, utilitzo els claudàtors per indicar la data de publicació original quan aquesta no coincideix amb l'any de l'edició emprada, que indico entre parèntesis.

² Treball amb les tres edicions següents: (1) PROUST, Marcel (1971) [1896]. *Les plaisirs et les jours*, París: Gallimard; (2) ZWEIG, Stefan (1998) [1927]. *Carta d'una desconeguda*, Barcelona: Quaderns Crema (traducció de Carme Gala); (3) FONTANA, Antonio (2003). *El perdón de los pecados*, Barcelona: El Acanalado.

del llibre el constitueix la reproducció literal de la carta que dóna títol a l'obra: una mena de testament escrit i que, en connexió amb la temàtica de la culpa, alguns crítics defineixen com a confessió redemptora (Hunt, 2006: 63). L'autora de la carta es dirigeix a l'home que ha estimat des que era adolescent –un home del qual tampoc es menciona el nom en cap moment– i que mai ha estat conscient ni d'aquest amor ni que ella existia, donant-li a conèixer una torbadora història de sacrifici i devoció.

En últim lloc, *El perdón de los pecados*, la més recent de les tres obres i, probablement, la menys coneguda, ens presenta Ángela, una nena que viu en un poble de l'Espanya profunda, Barranca³, amb el seu pare i la seva mare. Amb cinc anys, veu néixer la seva germana Tecla en un part a domicili molt complicat, en el qual la criatura pateix una anòxia neonatal –Tecla és privada d'oxigen durant massa temps. Les seqüeles es tradueixen en una lesió neurològica irreversible: al poble coneixeran la Tecla com la retardada. Pocs dies després, el pare d'Ángela marxa de casa per no tornar mai més, tal i com farà la mateixa protagonista quinze anys més tard, ofegada pel deure moral de cuidar la seva germana i no poder aspirar a una vida independent.

Tot i les seves particularitats, que no deixaré de posar de relleu, les tres narradores són dones sorprenentment properes pel que fa a la psicologia que manifesten: semblen haver estat creades a partir d'un mateix motlle. Així doncs, entroncant amb la tradició de la literatura comparada, el que faré serà, per sobre de tot, comparar la construcció de la dona culpable en aquestes tres obres. Comparar és relacionar, i relacionar ajuda a una millor comprensió, a un apropament més intens, a una hermenèutica més fonamentada. A *Introducción a la literatura comparada*, Ulrich Weisstein també subratllava la importància d'aquest camp del saber:

[...] es en un mismo círculo cultural donde hay que buscar aquellos puntos de contacto que la tradición, consciente o inconscientemente, ha conservado en el pensamiento, en el sentir y en las facultades creadoras de sus gentes y que [...] podríamos denominar *courants communs*, pero que, a menudo, traspasando los límites del tiempo y el espacio, conducen a una asombrosa uniformidad en la concepción de [...] una psicología individual o de masas (Weisstein, 1975: 33).

Les preguntes que es planteja, d'entrada, aquest estudi, són dues –i estretament lligades. Si, tot i les variants, presenten una estructura tan semblant, qui ha creat aquestes obres,

³ Barranca és, com tants altres a la literatura, un poble inventat, que no ha existit mai. El mateix autor, Fontana, em va respondre amb les paraules següents quan vaig preguntar-li, a través de la xarxa social Twitter, per la ubicació del municipi: “*Qué buena pregunta. Barranca está... en mi imaginación, aunque tiene muchas cosas de la España profunda*” (25/01/2016).

els autors respectius o l'inconscient col·lectiu? I, aquestes dones escrites, què tenen de real i què tenen de mític?

Aquestes preguntes me les inspira, en bona part, la lectura de l'*Antropologia estructural* de Claude Lévi-Strauss (1987). Al capítol “La estructura de los mitos” (pp. 229-252), i recolzant-se en Vernant i Dumézil, l'autor planteja que, en el terreny de la mitologia, és l'estructura –la manera d'ordenar i combinar els elements– i no el contingut del mite el que explica les semblances que es poden trobar entre mites aparentment arbitraris i de regions molt allunyades entre elles. No s'ha de cercar el sentit enlloc més que en la forma: aquesta és la que conté la identitat indoeuropea, defensa Lévi-Strauss.

Seguint la seva estela estructuralista, que ens impedeix deslligar contingut i forma –en el cas que ens ocupa, aquesta forma és la narrativa en primera persona–, al final d'aquest treball aplico el seu mètode d'anàlisi a les nostres històries. Amb una taula comparativa (vegeu pp. 51-52), identifico les unitats constitutives de cada relat per plasmar quines d'aquestes unitats es poden considerar anàlogues i quines no. I és que bona part del treball és estudiar l'esquelet dels textos, el patró que els emparenta, l'imaginari que els precedeix, i reflexionar també fins a quin punt la culpa de les nostres tres narradores és indissociable del sexe femení.

El treball s'estructura, doncs, en tres capítols. En primer lloc, estableixo el “Marc teòric i metodològic”, en què defenso la definició de culpa a partir de l'ètica filosòfica i la psicoanàlisi –Honneth, Kierkegaard, Ricoeur, Freud i Nietzsche són alguns dels referents emprats. Així mateix, ressegueixo la relació del concepte amb el sexe femení al llarg de la història amb diverses lectures que introdueixen la crítica feminista. Finalment, recullo les bases teòriques que ens permeten apropar-nos a un aspecte de caire tècnic, l'ús de la primera persona, el qual ha estat un criteri de selecció decisiu per a la confecció del corpus. M'endinso en aquest darrer aspecte de la mà de Genette i Hamburger.

Després del “Marc teòric i metodològic” arrenca el capítol més extens del treball, “El jo femení culpable en Proust, Zweig i Fontana”, en què comparo detingudament les tres obres escollides, prestant atenció a alguns aspectes formals en un primer moment, com l'estructura espaciotemporal de les obres, per centrar-me de ple, a continuació, en el contingut. Per il·lustrar el comentari comparatiu, he seleccionat un bon nombre de

fragments representatius de cada obra⁴. A més, amb la voluntat de facilitar al lector una visió sinòptica i de conjunt de l'anàlisi comparativa, al final d'aquest apartat incloc, com ja he avançat, una taula que recull, ordena i relaciona els trets fonamentals de cada obra.

Finalment, aquest treball presenta les seves "Conclusions" i un apartat d'agraïments.

1.2 El corpus de textos

Rere les bambolines del corpus de textos finalment escollits hi ha moltes més renúncies que troballes. Com he esmentat més amunt, un dels criteris de selecció decisius ha estat la construcció d'una protagonista dona que parlés en primera persona. Tot i així, aquesta premissa formal no va ser des de bon principi una condició innegociable. Al llarg del procés d'elaboració del corpus de textos he llegit també textos en tercera persona sobre dones, com *La ballarina i el cos*, d'Alfred Döblin; *Emma Zunz*, de Jorge Luis Borges, o *Antàrtida*, de Claire Keegan. D'entre els textos que sí empenen la primera persona, recordo especialment *La salamandra*, de Mercè Rodoreda; *La última niebla*, de María Luisa Bombal; *Somni*, de Haruki Murakami; *Amandine o els dos jardins*, de Michel Tournier; *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, de Gabriel García Márquez; *La dona del dramaturg*, de Robert Walser o *Historia con migalas*, de Julio Cortázar.

La selecció dels textos de Proust, Zweig i Fontana –d'entrada, tres més entre la multitud– es fonamenta en l'estimulant possibilitat comparatista que ofereixen: per descomptat, no volia haver de forçar ni similituds ni diferències. Les tres obres mereixerien un estudi per separat –de fet, a excepció de la de Fontana, ja en tenen–, però crec fermament que juntes llueixen encara més, convicció que fa honor a la desenfadada definició de literatura comparada que Antonio Prieto escrivia al Preliminar de l'obra de Weisstein: "[...] [és] *andar buscando la fortuna de un verso en otros*" (Weisstein, 1975: 9). L'estudi comparatiu de tres escriptors tan distanciat en el temps i l'espai em sembla d'una banda original –cap treball ha posat en relació aquests autors– i, de l'altra, enriquidor per als estudis comparatius i feministes.

Evidentment, també he tingut en compte l'extensió dels textos: en tractar-se d'un estudi comparatiu, m'he decantat per tres narracions breus, més manejables i fàcils de

⁴ Com que ja he especificat les tres edicions amb què treballa (vegeu n. 2, p. 3), i tenint en compte que tots els fragments que reproduiré són extrets d'aquestes edicions, d'ara endavant em limitaré a indicar la pàgina en què es troba el fragment en qüestió a l'obra corresponent.

“controlar” en la seva totalitat. Així, he descartat obres llargues que també complien la condició de la primera persona femenina, com són *La dona de pedra*, de Tariq Alí; *El discret encant de la vida conjugal*, de Douglas Kennedy; *No em deixis mai*, de Kazuo Ishiguro; *Memòries d’una geisha*, d’Arthur Golden; *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, o *La isla de Alice*, de Daniel Sánchez Arévalo (finalista del Premi Planeta 2015).

1.3 Origen i motivacions del tema

Aquest treball endinsa les seves arrels a les acaballes del curs acadèmic 2014-2015. Era ja el meu tercer curs com a estudiant del Grau en Humanitats, i una de les optatives del meu itinerari –literatura– em va orientar cap a la recerca d’un seguit d’obres d’autoria masculina que utilitzaven la primera persona femenina. El creuament de gènere amb alguna finalitat, com l’associació de la dona a certes maneres de pensar, fer i ser, em semblava molt estimulants d’analitzar des d’una òptica feminista, i lectures com “De lo femenino al mito”, de Carolina Real, van ser decisives per motivar-me a indagar en aquest àmbit. L’autora escrivia:

[...] los hombres, envidiosos de la capacidad procreadora de las mujeres, han trasladado al ámbito mental el proyecto materno-femenino de crear hijos. En otras palabras, han compensado su defecto genético con la creatividad, la maternidad intelectual, la capacidad de elaborar obras de arte, construir, producir tecnologías y, sobre todo, escribir libros; y precisamente son los libros escritos por los hombres y para los hombres los que han creado, difundido y transmitido el modelo de una mujer espejo de las necesidades masculinas (Real, 2003: 202).

Jo partia, però, d’un prejudici: que els escriptors, si construeixen una psique femenina de manera tan elaborada –des d’una primera persona que condueix tot el text–, han de fer-ho amb alguna intenció, que els seus textos han de funcionar de manera diferent a com funcionarien si haguessin estat escrits per dones i, per tant, han de reflectir algun tipus d’imaginari misogin.

Tanmateix, a partir del moment en què se’m va assignar un director i vaig plantejar-li aquesta idea, aviat vaig adonar-me que era, a banda d’etèria –m’hauria de centrar en un aspecte molt concret de la psique femenina–, injustificable. El treball quedaria coix metodològicament.

A més, considerar que les protagonistes, pel fet d’haver estat concebudes i escrites per homes, presentaven algun tipus de particularitat que les diferenciava de les dones que haurien concebut i escrit les escriptores era perillós pel sexisme que implicava –penso,

mentre escric aquestes línies, en Celia Amorós i la seva reivindicació que l'únic sentit de la diferència sexual és la subordinació sexista— i, en qualsevol cas, hauria exigit que s'incloguessin textos d'autores i que el treball fos molt més extens i exhaustiu.

Per això, doncs, vaig deixar de banda el creuament de gènere (autoria masculina, primera persona femenina) i vaig centrar-me a cercar obres en primera persona femenina, senzillament. Quan vaig haver llegit aquests tres textos finalment seleccionats, de seguida vaig trobar el meu eix d'estudi: la culpa. És cert que, finalment, els tres textos són escrits per homes, tal i com pretenia en un principi, però vull deixar clar que la seva selecció es deu a criteris que res tenen a veure amb el gènere sexual dels seus productors.

Al llarg d'aquest treball no entraré a discutir si la culpa de les protagonistes l'hauria dibuixat igual una escriptora; mai no ho sabrem, i en última instància la pregunta no té gaire sentit. El que sí faré és posar en relació la culpa i la condició femenina, recolzant-me en els estudis feministes i en la psicoanàlisi.

2. Marc teòric i metodològic

2.1 Fonaments filosòfics de la culpa

Crec imprescindible, per abordar el sentiment de culpa que determina el discurs de les nostres tres narradores, definir el concepte de culpa des de l'ètica filosòfica. La culpa és una experiència universal (Smith, 1968: 505) que, tanmateix, no és gens fàcil d'estudiar ni de descriure, en tant que cobreix un ampli ventall de sentiments i es pot confondre amb alguns dels seus derivats, com la vergonya o l'afflicció (Cavell, 1975: 288). Per tractar-la, em baso d'entrada en *La lluita pel reconeixement* (1997), del filòsof i sociòleg alemany Axel Honneth, el qual s'emmiralla, al seu torn, en el psicòleg nord-americà John Dewey.

Segons Honneth, la culpa és essencialment un conflicte moral que només es pot donar a la vida social. En altres paraules: la culpa és sempre interpersonal, és una mena de “vergonya social” (Honneth, 1997), precisa tant d'un *jo* que se sent culpable com d'un altre –real o imaginari– respecte del qual aquest *jo* se sent així, i en qui recau el paper de testimoni del *jo-ideal* lesionat, que a partir d'ara es viu com a menys valuós.

En aquest punt, les paraules de Catherine Viollet en un article que dedica al relat de Proust que analitzarem són més que oportunes:

Mentionnons également qu'un certain nombre de variantes de relecture tendent à accentuer la culpabilité de l'héroïne: le «plaisir des sens» devient «plaisir coupable», le «dérèglement de mes sens» devient «le secret criminel de ma vie», «le jeune homme qui me débauchait» devient «le complice de mes crimes». Ces variantes semblent relever plutôt d'un jugement externe, social, que de la culpabilité à proprement parler, relativement absente du premier jet (Viollet, 2007).

La narradora de *La confession d'une jeune fille* se sent culpable en qualitat de filla que provoca la mort de la seva mare. Sense la figura de la mare no hi hauria crim o falta i, per tant, no hi hauria culpa. Un fenomen semblant es dona en l'obra de Fontana, mentre que la de Zweig presenta un cas diferent, com veurem.

El sentiment de culpa, doncs, és conseqüència d'una responsabilitat moral que només s'adquireix en el procés d'interacció civilitzadora; té a veure amb els valors culturals i el codi moral de cada grup humà, i va associada a una transgressió d'aquests valors i d'aquest codi. Al segon tractat de *La genealogia de la moral*, Nietzsche afirmava amb el seu característic to incendiari que la culpa és, precisament, un “deute” (*Schuld*) amb

la societat. Les notes introductòries del professor Andrés Sánchez Pascual ho sintetitzen amb les paraules següents:

Cuando el acreedor es la sociedad, y el que contrae la deuda, es decir, el que comete la culpa, viola sus compromisos con aquella, olvidándose de lo prometido, entonces la sociedad descarga sobre él sus golpes más crueles. El hombre está, pues, preso de la sociedad, y al no poder desahogar sus instintos hacia fuera, los descarga hacia dentro: así se forma la «interioridad» humana (Nietzsche, 1996: 12).

En la mateixa línia, Martin Buber assenyala que la culpa “*occurs when someone injures an order of the human world whose foundations he knows and recognizes as those of his own existence and of all common human existence*” (Buber, 1957: 117). L’acceptació d’unes normes socials precedeix necessàriament el sentiment de transgressió i, per extensió, de culpa.

Si acceptem, com creu Nietzsche, que la culpa és un deute, automàticament assumim que la culpa exigeix una compensació, un pagament. El deute no es pot oblidar; èticament, has de tenir-lo present en la teva consciència, carregar-lo. El deute t’inscriu i t’atrapa en el passat, alhora que determina el teu futur, mentre que en el present el portes amb incomoditat o, fins i tot, amb dolor: amb culpa.

A més, en la culpa hi ha, com ja avançava l’explicació de Sánchez Pascual, un procés d’interiorització: primer es produeix la culpa als ulls de l’altre, i després la culpa als propis ulls. Per a Paul Ricoeur, aquesta és una transició crucial, i que permet distingir la “culpa” de conceptes propers com “pecat” o “falta” (la cursiva és de Ricoeur):

En cuanto se acentúa más el “yo” que el “ante Ti”, en cuanto llega incluso a *olvidarse* el “ante Ti”, la conciencia de la falta deja de ser pecado para convertirse en culpabilidad; desde ese momento la “conciencia” se erige en *medida* del mal dentro de una vivencia de soledad total [...]; la culpabilidad representa la expresión por excelencia de la promoción de la conciencia a tribunal supremo (Ricoeur, 1982: 262-263).

Encara que es doni en societat, la culpa és, doncs, essencialment individual, pròpia: neix quan l’individu fa seva la falta. Es pot parlar de pecat col·lectiu, però seria impropï referir-se a una culpabilitat col·lectiva. Kierkegaard, a *El concepte de l’angoixa*, també va posar de relleu aquesta consciència individual de la culpa, tot i que en altres paraules: “*Al volverse, pues, hacia sí mismo, [l’home] descubre la culpa*” (Kierkegaard, 1979: 131).

De fet, per a Sigmund Freud, la culpa és possible pel judici del Súper-Jo, símbol de la *internalització* de l'autoritat externa. Alhora, Freud considera la figura del pare, en el desenvolupament psíquic de l'individu, l'expressió universal de l'autoritat. Aquesta assimilació anima la psicoanàlisi a proposar una convergència entre el moviment d'inculpació i el conflicte edípic.

Culpar-se significa, en última instància, castigar-se: el *jo* masoquista es rendeix i se subordina al sever Súper-Jo; aquesta és l'exigència de la moral i de la cultura i aquest és el preu a pagar. “*Esto es lo que fue y será siempre la culpa –afirma Ricoeur–, el mismo castigo [...] interiorizado y oprimiendo ya con su peso la conciencia*” (Ricoeur, 1982: 260). De la mateixa manera, Freud fa servir com a conceptes intercanviables el sentiment de culpa i la necessitat de càstig: “*Behind punishment lies guilt*”, escriu Smith (1968: 510).

En la culpa, el *jo* és alhora objecte i subjecte: el *jo* s'autoimposa la culpa i viu amb mala consciència, que és per a Nietzsche “*la dolencia más grande*” de la humanitat:

Pero con ella [la mala consciència] se había introducido la dolencia más grande, la más siniestra, una dolencia de la que la humanidad no se ha curado hasta hoy, el sufrimiento del hombre por el hombre, por sí mismo: resultado de una separación violenta de su pasado de animal, resultado de un salto y una caída, por así decirlo, en nuevas situaciones y en nuevas condiciones de existencia, resultado de una declaración de guerra contra los viejos instintos en los que hasta ese momento reposaban su fuerza, su placer y su fecundidad (Nietzsche, 1996: 97).

Sembla, doncs, com si la culpa fos un preu a pagar per certa *humanització*, un punt de vista que també trobem en William Neblett –autor que, a l'article “The ethics of guilt” concep la culpa com la palanca de la “*(moral) self-esteem*” (Neblett, 1974: 654)– o Patricia Greenspan, que a l'article “Subjective guilt and responsibility” elabora tota una teoria entorn la pertinència emocional de la culpa –l’*“emotional appropriateness of guilt*” (Greenspan, 1992: 287). Herbert Morris ve a dir el mateix amb paraules més impactants, alhora que torna a subratllar la dimensió interpersonal de la culpa: “*We may think of the psychopath and think that guilt is the price we pay for something in human life we are unprepared to sacrifice, a concerned involvement with others*” (Morris, 1971: 421).

La culpa, en definitiva, quasi sempre va acompanyada de la desvalorització i el menyspreu del *jo* cap al *jo-mateix*: és una lesió a les possibilitats d'autorespecte. Els

sentiments negatius que psíquicament acompanyen l'experiència de menyspreu són la pèrdua d'autoestima i de l'oportunitat de poder entendre's com un ens mereixedor de ser estimat en les seves capacitats i qualitats característiques. El fonament d'això també ha de veure's en la dependència de la persona respecte de l'experiència de reconeixement, que és la que interessa Honneth. Per arribar a una autorelació ben aconseguida, la persona necessita el reconeixement intersubjectiu de les seves capacitats i operacions. És per això que, per sobre de tot, la culpa és una actitud pràctica de la moral en el si de la realitat social.

2.2 La culpa de les dones, història i present

La culpa és també –com el sacrifici– una categoria psicoanalítica molt lligada al gènere femení, com exposen diferents treballs dedicats al clàssic i incomprens *malestar femení*. En l'article "La construcción del razonamiento moral: el sentimiento de culpa", les professores Sastre, Moreno i Pavón (2003: 191-201) plantegen que la teoria feminista veu el sistema sexe/gènere com una de les oposicions més potents de les nostres estructures socials, que amaren de significat l'experiència dels homes i de les dones. També ho defensa Rosa Pastor: "*La polaridad masculino-femenino es una categoría muy poderosa que contiene y arrastra un variado repertorio normativo y emocional, que impregna tanto las relaciones sociales como la identidad de los sujetos*" (Pastor, 1998: 225).

Sastre, Moreno i Pavón, a més, asseguren que la literatura psicològica compta amb estudis experimentals que mostren que subjectes de sexe diferent viuen de forma diferent el sentiment de culpa⁵. Podem donar per certa aquesta afirmació, sempre amb la precisió que aquesta manera diferent de sentir la culpa és conseqüència de processos culturals, no de condicionaments biològics o sexuals. Perquè, certament, la idea que existeix una "veritat" del sexe, com irònicament la denominava Foucault, ha estat més que contestada pels estudis feministes: biologia no és destí.

Els treballs de Nora Cecilia García tracten específicament com es relacionen les dones amb el sentiment i la consciència de culpa. A l'article "Las mujeres y la culpa según el mito de los orígenes" (García *et al.*, 2008), l'autora sintetitza la teoria de Freud sobre la culpabilitat edípica com a base fundacional del procés civilitzador i com l'única manera

⁵ Remeten a BYBEE, Jane (1998). *Guilt and children*. San Diego, California: Academic Press.

de mantenir l'estructura social. Aquesta teoria ens interessa perquè, d'entrada, ja conté una distinció entre la manera com homes i dones es relacionen amb la culpa pel paper que han tingut en la culturització.

A *Tòtem i tabú*, Freud mantenia que a l'horda primitiva els homes es van unir per assassinar el pare –posseïdor de totes les dones del clan– i que més tard, penedits pel que havien fet, van establir dues prohibicions universals: el parricidi i l'incest. La instauració d'aquestes lleis constitueix l'origen i el fonament de la moral, l'ètica i la religió, però manté al marge les dones, que no participen del pacte sinó que, com adverteix l'autora de l'article, “*constituyen lo pactado*” (*Ibid.*: 606).

D'entrada, doncs, la dona no té cap culpa: ni ha assassinat el pare ni ha desitjat l'incest amb els altres homes del grup. No obstant això, és *a causa d'ella* que l'home realitza l'assassinat, i això les identifica com a instigadores i responsables del crim i, per tant, culpables, d'una manera molt semblant a com es dibuixa la dona com a culpable al Gènesi. El consegüent procés persecutori d'“inculpació” (Assoun, 2003: 178) de la dona és el que dóna lloc a la cultura patriarcal, amb les seves implicacions històriques, socials, econòmiques, polítiques i psíquiques.

En efecte, aquest mite civilitzador determina que la cultura s'ha erigit a partir d'un sacrifici masculí de les pulsions, de manera que relega la dona a un paper passiu, al lloc “*del egoísmo narcisista radical que nada quiere sacrificar, que nada tiene que aportar*” (García *et al.*, 2008: 611). La dona ni és conscient de la culpa ni la reconeix. La feminitat és, doncs, l'antagonista de la cultura: la tasca civilitzadora ha sigut cosa d'homes, i les dones han tingut una relació d'hostilitat respecte a ella.

En un altre article titulat “Sentimiento y conciencia de culpa en las mujeres. La feminidad y el superyó femenino”, Nora García planteja que homes i dones “*no vivimos igual la culpa ni la llenamos de los mismos contenidos*” (García, 2010: 516), com suggerien Sastre, Moreno i Pavón. I, unes pàgines més endavant, puntualitza que les dones han viscut i viuen la culpa des de l'inconscient (*Ibid.*: 523). Per què? La resposta la té Freud.

Per a Freud, la diferència sexual té conseqüències psíquiques: la castració femenina –la manca i l'enveja del penis– és constitutiva en l'esdevenir de la psique femenina, en tant que la diferència és vista com a inferioritat. I, en conseqüència, la dona pateix: “*El caso*

es sufrir, padecer, pagar con un castigo debido a un sentimiento inconsciente de culpa”, escriu (Freud, 1989: 172).

En aquest sentit, el feminisme s’ha consagrat a fer palesa l’associació entre la dona i la culpa, i a desconstruir la culpa. No només no és biològica: és imposada. Com escriu Liliana Mizrahi a *Las mujeres y la culpa*, “[...] *la culpa no es un sentimiento “natural”. Es el instrumento más efectivo para neutralizarnos como sujetos autónomos*” (Mizrahi, 2003: 31). I afegeix: “[...] *la astucia de siglos de historia represiva consiste en convencernos de que nacemos pecadoras y nuestra existencia como tal es una infracción. Somos herederas de una moral inquisidora*” (*Ibid.*: 33), amb la qual cosa s’apropa a Nietzsche i la seva interpretació de la culpa en termes de “*sufrimiento del hombre por el hombre*” (vegeu p. 11).

A *El segon sexe*, Simone de Beauvoir es remunta a la prehistòria per cercar el moment en què es va instal·lar la desigualtat entre homes i dones, i fa un repàs de tota la història de la humanitat. Coincidint amb Mizrahi, destaca l’anàlisi que fa del pes que ha tingut el cristianisme en aquesta història d’opressió de les dones, amb la seva defensa del matrimoni i del rol exclusiu de la dona com a esposa i mare (Beauvoir, 2009: 11).

També per a Beauvoir la tendència femenina al sentiment de culpa seria fruit exclusivament de la cultura –tot i que no només la cultura cristiana. L’autora, recordem, sosté que un ésser humà neix mascle o femella, però ha de passar per un llarg procés per esdevenir “home” o “dona”. Aquesta distinció és a la base del concepte de gènere, que no és quelcom donat (“un destí”, en paraules de Beauvoir), sinó una construcció cultural que en cada persona es concreta de manera diferent i que és en part voluntària i en part inconscient (*Ibid.*: 9-10) –de fet, inicia la segona part de l’assaig, *L’experiència viscuda*, amb una cita de Jean-Paul Sartre prou reveladora: “*Meitat víctimes, meitat còmplices, com tothom*” (*Ibid.*: 12).

Autores força més pròximes en el temps, com Manuella Gallina, encara es preocupen pel fet que “*la imagen planeada y proyectada por el hombre sobre la mujer –su imagen, la imagen de ella– coincide con la imagen que la mujer tiene de sí misma –su imagen, la que pertenece a ella*” (Perassi, Regazzoni *et al.*, 2006: 234)–: per a Gallina, les dones també es veuen a si mateixes, sovint, com éssers fràgils, infeliços, patidors de malestar,

culpables. I, citant Rosario Castellanos, subratlla el “procés mitificador” –o “constructor d’identitat”, diria Beauvoir– que afecta les dones:

[...] el hombre convierte a lo femenino en un receptáculo de estados de ánimo contradictorios y [...] se nos muestra una figura, si bien variable en sus formas, monótona en su significado. Y el proceso mitificador, que es acumulativo, alcanza a cubrir sus invenciones de una densidad tan opaca, las aloja en niveles tan profundos de la conciencia y en estratos tan remotos del pasado que impide la contemplación libre y directa del objeto, el conocimiento claro del ser al que ha sustituido y usurpado (Castellanos, 1998: 564-565, citada a Perassi, Regazzoni *et al.*, 2006: 240).

Simone de Beauvoir critica, així mateix, les teories de Freud sobre la sexualitat femenina, afirmant que estan basades en un model exclusivament masculí, en què la dona apareix com un ésser “mutilat” o castrat. De fet, la seva cèlebre frase “*Ningú no neix dona: s’hi torna*” és una citació de Freud.

En aquesta línia de matriu sociocultural, Judith Butler, a *Gender trouble*, es pregunta: “*Is there some commonality among “women” that preexists their oppression, or do “women” have a bond by virtue of their oppression alone?*” (Butler, 2007: 5). Un vincle entre totes les dones, efectivament, és difícil de defensar. L’autora immediatament posa de relleu la insostenibilitat que suposa concebre les dones com una categoria universal, transcultural i coherent.

Parlar de dones és, per a Butler, parlar d’una construcció cultural del gènere, entès aquest com “*the cultural meanings that the sexed body assumes*” (*Ibid.*: 9). Butler, com Beauvoir, defensa que el sexe és “*prior to culture, a politically neutral surface on which culture acts*” (*Ibid.*: 10). La cultura, però, paradoxalment, es consagra només a la significació del sexe femení, que es diferencia d’allò general, el gènere masculí: “*Gender is used here in the singular because indeed there are not two genders. There is only one: the feminine, the “masculine” not being a gender. For the masculine is not the masculine, but the general*” (Wittig, 1983: 64). Actualment, els estudis feministes són conscients que no és justificable ni convenient per al seu propòsit parlar d’una identitat femenina general, que toparia ben aviat amb la realitat, força més diversa i complexa que la teoria.

Per tot el que hem dit, aquesta introducció a la culpa i al feminisme serà de gran ajut per emprendre el nostre treball comparatiu, que s’inscriu en una línia d’estudi que neix als anys 70. Com explica Toril Moi a *Teoría literaria feminista*, “*en las universidades*

americanas, a principios de los 70, la gran mayoría de los cursos que se impartían sobre la presencia de la mujer en la literatura estaban enfocados al estudio de estereotipos femeninos en obras de autores masculinos” (Moi, 1988: 54). La col·lecció d’assajos *Images of women in fiction: feminist perspectives* (Koppelman, 1973) posa de manifest que estudiar “les imatges de la dona a la novel·la” equivalia a estudiar les *falses* imatges de la dona a la novel·la (*Ibid*: 56), un personatge que contrasta amb la que seria la “persona real” que la literatura mai no aconsegueix transmetre al lector.

És evident que aquesta és una perspectiva simplista, sobretot, per dues raons. En primer lloc, perquè obvia la idea, debatuda al llarg de tota la història de la filosofia, que la realitat no és quelcom extern a nosaltres i que hem d’aprehendre imparcialment, sinó una construcció subjectiva que, a més, esdevé controvertida en societat i requereix pactes. En segon lloc, perquè l’exigència de fidelitat realista a la literatura és més que caduca i la reduiria a les formes més simplistes d’autobiografia.

També és cert, però, que aquest corrent feminista no hauria sorgit si les dones, com escriu Butler, no fossin “*the fetish of representation*” (Butler, 2007: 25) en el si dels sistemes de representació habituals de la cultura occidental. I, sens dubte, el que volia la lectora feminista d’aquella dècada era, naturalment, “*identificarse con personajes femeninos fuertes, impresionantes*” (Moi, 1988: 59)

Aquesta demanda feminista, fins a cert punt ingènua, tendeix a un perillós antiintel·lectualisme, però no puc evitar sentir-me hereva de la insistència a estudiar críticament la dimensió de certs personatges femenins, creats potser a partir d’una imatge tan ingènua i estereotipada del gènere femení com ho era la que volien trobar a la literatura les feministes nord-americanes dels anys 70. De fet, i per dir-ho amb franquesa, una de les coses que més dilema em causa és titular aquest treball “el jo femení”, perquè fent-ho jo mateixa estic alimentant la particularitat femenina, diferenciada d’allò general, que advertien Beauvoir o Wittig. Com Butler, penso que la representació de les dones cobrarà sentit per al feminisme únicament “*when the subject of “women” is nowhere presumed*” (Butler, 2007: 8).

Subscriu la tesi de Moi quan recorda que cap crítica pot ser neutral i que tots tenim la responsabilitat de deixar la nostra posició suficientment clara per als nostres lectors (Moi, 1988: 56). És per això que en cap moment amagaré la meua posició respecte del

que analitzo. El meu treball està orientat a posar de manifest certs patrons de creació d'una protagonista-narradora que il·lustra una assimilació entre gènere femení i atributs com el sentiment de culpa o el caràcter masoquista. Revelar-ho a partir de la comparació em sembla convenient perquè, com escrivia Antonio Rojas, els estudis de gènere, per una banda, i, per l'altra, la teoria literària i la literatura comparada, “*deberían darse la mano con el fin de equilibrar la balanza entre [...] la influencia de los condicionantes contextuales y las particularidades de cada obra*” (Rojas, 2011: 83)⁶.

2.3 Implicacions de la primera persona narrativa

L'ús de la primera persona no és cap decisió estilística anecdòtica. Entre finals de segle XIX i principis del XX, en el terreny de les diferents arts, es produeixen grans canvis que caminen de la mà de la ruptura de les convencions, de la transgressió. Cansats d'amagar les fissures de l'art, de fer-les inexistents amb un narrador omniscient –en el cas de la literatura–, els creadors ara les ressalten amb un narrador que no ho sap tot, que s'equivoca, que dubta, que enganya, que fins i tot es burla del seu relat. Joyce, Faulkner o Kafka són alguns dels representants més emblemàtics d'aquesta transformació avantguardista.

També entra amb força, en aquest context, l'ús de la primera persona, que per als narradors contemporanis s'oposa a l'artificial narrador en tercera persona del realisme del XIX, un narrador que transmetia certa irrealitat. En aquest sentit, resulten molt oportunes les paraules de Javier Aparicio a *El desguace de la tradición*:

Algunos narradores de la vanguardia quisieron [...] poner [...] de manifiesto que la narrativa de corte realista dependía demasiado de sus objetivos sociológicos y de la tutela de su narrador opresivo, omnisciente y autoritario, que ejerce en el lector los mismos efectos hipnóticos que un canto de sirena, y no *creaba* sino que *recreaba*, reproduciendo la *realidad* –la *vida*– con meticulosidad científica, pero una *realidad* que en realidad no era sino una *ficción* convencional y limitada que simplemente fingía ser la realidad, muy alejada, en cualquier caso, de la realidad *real*, sumamente compleja y necesitada de técnicas poéticas y actitudes artísticas, heterogéneas y experimentales (Aparicio, 2011: 31-32).

Entre els teòrics que han explorat millor les implicacions de la primera persona destaquen Käthe Hamburger i Gérard Genette.

⁶ El treball d'Antonio Rojas que cito constitueix el seu Treball de Fi de Màster, dirigit per Carles Besa el bienni acadèmic 2009-2011 en el marc del màster d'Estudis Comparatius de Literatura, Art i Pensament de la Universitat Pompeu Fabra. Des d'aquí vull agrair a Antonio Rojas la generositat de permetre'm la consulta del seu treball.

Hamburger comença la seva obra *La lògica de la literatura* amb aquest plantejament: no només la presentació d'una obra –poema, novel·la, drama– influeix en com l'experimentem, també la tècnica narrativa intervé en la seva percepció. Per demostrar-ho remet a alguns autors, com Georg Misch, per al qual la primera persona “*resulta en una exposició més ligera y agradable que si uno se coloca objetivamente en la tercera persona*” (Misch, 1949: 51 citat per Hamburger, 1995: 211). Misch extreu aquesta conclusió de la presència freqüent d'aquesta forma narrativa en els contes i llegendes de pobles primitius, presència que, des del seu punt de vista, ha estat escollida des de l'antiguitat per tal de fer més creïbles assumptes prodigiosos.

Tornant, però, a Hamburger, l'autora estableix una interessant distinció entre l'ús de la primera i de la tercera persona. Mentre –sosté– la tercera persona condueix a l'alienació de la realitat, ja que aquesta apareix *com a* realitat durant una estona (la de la lectura), la primera persona es presenta *com si fos* realitat. Per tant, si la tercera persona s'assimila a la il·lusió de la realitat, a la ficció, la primera persona s'associa al fingiment, a l'engany de realitat (Hamburger, 1995: 47-49). El quadre següent intenta sintetitzar aquest plantejament, que no deixa de recordar les paraules de Javier Aparicio citades més amunt:

Tercera persona	Primera persona
Apareix <i>com a</i> realitat durant la lectura	Apareix <i>com si fos</i> realitat
És ficció, il·lusió, aparença	És engany, fingiment

“*El ser humano es un yo, un sujeto, el ser que dice de sí y se dice a sí mismo*”, escriu Hamburger (*Ibid.*: 99), intuïnt que la primera persona és el *més real* que hi ha a la ficció. I es recolza, així mateix, en altres teòrics:

El novel·lista y teòric de la novela Michel Butor, representante del *nouveau roman*, també reserva el concepte de narrador para ese *yo* que narra, y de una forma casi sorprendente [...] denomina la narración en tercera persona “narración sin narrador”. La tercera persona “desrealiza” al narrador, convertido en función. [...] Cuando un relato se mantiene totalmente en tercera persona –salvo los diálogos, naturalmente–, en una narración sin narrador, la distancia entre acontecimientos narrados e instante de su narración no desempeña papel alguno (*Ibid.*: 100).

La primera persona dóna lloc, per a Hamburger, a una forma especial de relat: l'enunciació històrica de la realitat: “[...] *por su misma naturaleza cualquier narración en primera persona se presenta a sí misma como documento histórico ajeno a toda ficción*” (*Ibid.*: 209). Aquest és un tipus de relat que no pot evitar “*dar cabida también a*

cierta verdad subjetiva” (*Ibid.*: 220), a la vegada que vol “*exponer realidad y verdad objetivas*” (*Ibid.*). D’aquesta ambivalència deriva la seva peculiaritat.

Efectivament, la primera persona dota el relat de certa versemblança històrica perquè evidència, alhora, el que Hamburger anomena “el *jo* d’origen”, que determina el passat i el futur respecte del seu present:

[...] [el *jo* d’origen] designa el punto cero ocupado por el yo, vivencial o enunciativo, origen del sistema de coordenadas espaciotemporales que por tanto coincide con el aquí y ahora o es idéntico a él. [...] proporciona una referencia, un anclaje en el espacio y el tiempo de la obra [...] (*Ibid.*: 55).

El discurs en primera persona, a més de presentar una acció que sembla històrica i real, permet presentar processos anímics psicològicament i existencial. Amb la primera persona que empen Proust, Zweig i Fontana, concretament, s’obre la porta a una perspectiva femenina, a una veu profunda que sorgeix de l’entranya de les protagonistes, que esdevenen subjectes productors d’un discurs propi que, al seu torn, revela la seva estructura psíquica. Per tot això, la narració en primera persona, per a Hamburger, “*ocupa una posición lógica clave en el sistema literario*” (*Ibid.*: 227) que la fa mereixedora de ser anomenada “*género independiente*” (*Ibid.*: 223).

Genette, per la seva banda, fa a *Figuras III* una classificació dels tipus de narrador: “[...] *el estatuto del narrador* [...] [ve definit] *por su nivel narrativo (extradiegético o intradiegético) y por su relación con la historia (heterodiegético u homodiegético)*” (Genette, 1989: 302). En el nostre cas, ens trobem davant de tres narradores homodiegètics, dues de les quals són extradiegètiques –Proust i Fontana– i l’altra intradiegètica –Zweig–, de manera que el seu narratori també ho és.

Les tres són, a més, narradores autodiegètiques, ja que són el centre del seu propi relat: el privilegi de la funció narrativa els permet construir una “*autobiografía disimulada*” (*Ibid.*: 301) en què es reuneixen, com distingia Spitzer, l’*erzählendes Ich* (jo narrant) i l’*erzähltes Ich* (jo narrat) (Spitzer, 1928 citat a Genette, 1989: 307). Són tres *jo* que narren i que *es narren* a si mateixos.

Pel que fa a l’ús de la primera o tercera persona, per a Genette “*la elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica): hacer contar la historia por uno de sus ‘personajes’ o por un narrador extraño a dicha historia*” (Genette, 1989: 298).

Tanmateix, Genette afirma, a diferència del que suggeria Misch, que el relat en primera persona no suposa necessàriament un text més agradable o “còmode”, almenys per a l'escriptor: “[...] *la conquista del “yo” no es, pues, [...] instalación en la comodidad de la “subjetividad”, sino tal vez lo contrario exactamente: la difícil experiencia de una relación consigo mismo vivida como (ligera) distancia y descentramiento*” (Ibid.: 304).

Tampoc el lector, segons Hamburger, hauria de percebre el text en primera persona com un text necessàriament subjectiu i, per extensió, de lectura més amena: “*No podemos hacer equivaler una mera diferencia de estilo al sentido propio de los conceptos subjetivo y objetivo. [...] El yo del narrador o autor no tiene que ver con la subjetividad, ni su ausencia con la objetividad*”, escriu (Hamburger, 1995: 117).

Per finalitzar el capítol, només em resta reiterar que si ens interessa tant l'ús del *jo* és perquè ens permet un contacte directe amb la psique de tres narradors, la veritat i la culpa de les quals llegim *com si* fos històrica, real. Com a subjectes que es presenten a si mateixos, és apassionant analitzar les estratègies d'un discurs que supedita l'acció a la mirada sobre l'acció i que, per damunt de tot, és la crònica d'una metamorfosi emocional.

3. El *jo* femení culpable en Proust, Zweig i Fontana

Al llarg d'aquest capítol faré una anàlisi comparativa que, si bé té el sentiment de culpa com a full de ruta, fa algunes parades en algunes qüestions tècniques i psicoanalítiques. Tanmateix, estic ben segura que, al final, mirant cap enrere, tot el trajecte cobrarà sentit. Tot el que tractem està, a la fi, relacionat amb la culpa de les tres narradores que ens ocupen i contribueix a reflexionar-hi.

3.1 La memòria i el moviment en el temps i l'espai

D'entrada, no podem passar per alt que ens trobem davant tres veus femenines que, intencionadament, posen l'èmfasi en els seus anys juvenils i de maduració com a éssers socials i culturals (Perassi, Regazzoni *et al.*, 2006: 63). Tot i que Hamburger subratllava l'àncora espaciotemporal que proporciona l'ús de la primera persona –i, per tant, el fingiment que una persona ens parla des d'un espai i temps concrets i reals–, cap de les nostres protagonistes es queda en el seu *ara* i *aquí*. De fet, el seu discurs ens porta immediatament a un altre temps i espai a través d'una analepsi dilatada en amplitud (Genette, 1989: 104), és a dir, una anacronia que, pel seu abast, fa que el relat secundari, subordinat temporalment al relat primari, li sostregui el tron i esdevingui el relat principal. Les tres narradores són, per tant, essencialment tres dones que *recorden*⁷, que evocuen, que en ocasions indaguen en la pròpia memòria per voluntat i d'altres són els records els que les atrapen mentre elles fugen del passat –per a Proust, recordem, l'anomenada memòria involuntària o afectiva⁸ es convertí en el segell i eix vertebrador de la seva *Recherche*.

En aquestes narracions retrospectives en primera persona, els tres *jo* retrocedeixen des del present al passat per, al final, tornar al present i completar una estructura temporal cíclica que es mou entre el suspens i l'anticipació. Aquesta estructura, ben recurrent en

⁷ Paul Ricoeur, a *La memoria, la historia, el olvido*, posa èmfasi a distingir la història (o l'operació historiogràfica) de la memòria (o el treball de l'anamnesi). L'autor destaca que l'anamnesi és indissociable d'un testimoni a les paraules del qual atorguem credibilitat. Per aprofundir en aquesta qüestió, remeto a la segona part (pp. 13-24) de l'article de Roger Chartier (2007).

⁸ “Unlike processes of remembering controlled by the intellect and therefore subservient to practical necessities, involuntary memory cannot be summoned up at will. It occurs fortuitously, through no direct effort of our own. Proust calls it affective because he believes that it is closer to feeling than to reason or intelligence” (Singer, 1987: 208).

la narrativa⁹, té una sèrie d'impliacions. Per al nostre estudi, la conseqüència més interessant de la dualitat temporal¹⁰ és la dualitat del *jo* que comporta:

Como en todo relato de forma autobiográfica, los dos actantes que Spitzer llamaba *erzählendes Ich* (yo narrante) y *erzähltes Ich* (yo narrado) están separados [...] por una diferencia de edad y de experiencia que permite al primero tratar al segundo con una especie de superioridad condescendiente e irónica [...]. [...] el protagonista de la recepción no se identifica aún en acto con el narrador final, ya que la obra escrita del segundo está aún por venir para el primero; pero las dos instancias se reúnen ya «en el pensamiento», es decir, en la palabra, ya que comparten la misma verdad, que ahora puede deslizarse, sin rectificación, y como sin tropiezo, de un discurso a otro, de un tiempo (el imperfecto del protagonista) al otro (el presente del narrador) (*Ibid.*: 307-308)

En el nostre cas, des d'un *jo* escarmentat ens desplaçem a un *jo* més pur, més ingenu, que actua sense saber les conseqüències que les seves accions tindran en el futur. Tot i que reconeguem, però, la distància temporal entre la història i la instància narrativa, hem de reconèixer també que aquesta no comporta cap distància modal entre la història i el relat: cap pèrdua, cap disminució de la il·lusió mimètica. Tenim mediació extrema i alhora màxima immediatesa. Potser, escriu Genette, sigui això l'èxtasi de la reminiscència (*Ibid.*: 226), alhora que ens recorda que el text narratiu, com qualsevol altre text, no té cap altra temporalitat que la que rep, metonímicament, de la lectura (*Ibid.*: 90). En la mateixa línia, Hamburger insisteix que la ficció té la facultat de fer present el passat: “*Nunca vivimos como pasada una acción épica, por más que esté en pasado*” (Hamburger, 1995: 58), sinó que *està passant* mentre llegim.

Fetes aquestes observacions de caire teòric, és hora que descendim a la realitat dels textos per apreciar el moviment retrospectiu de cada narradora. L'ordre que segueixo per referir-me a les obres és generalment cronològic, i només l'alteraré quan cregui que és convenient per al fil conductor de l'anàlisi. Comencem, doncs, amb Proust. L'obertura de *La confession d'une jeune fille* ens situa en un temps posterior als fets que ens seran narrats tot seguit, el moment en què la Jove es troba agonitzant amb una bala enquistada al cos des de fa vuit dies:

⁹ “[...] ese comienzo in medias res seguido de un regreso hacia atrás explicativo se convertiría en uno de los topoi formales del género épico, [...] el estilo de la narración novelesca se ha mantenido en ese punto fiel al de su lejano antepasado [...]. No vamos a caer, pues, en el ridículo de presentar la anacronía como una rareza o una invención moderna: al contrario, es uno de los recursos tradicionales de la narración literaria” (Genette, 1989: 92).

¹⁰ Anomeno dualitat temporal el resultat de la separació entre el temps de la cosa-contada (temps de la història, *Erzählte Zeit*) i el temps del relat (*Erzählzeit*) (*Ibid.*: 89). Hamburger també la posava de relleu (vegeu p. 18) com una característica important de la narració.

Enfin la délivrance approche. Certainement j'ai été maladroite, j'ai mal tiré, j'ai failli me manquer. Certainement il aurait mieux valu mourir du premier coup, mais enfin on n'a pas pu extraire la balle et les accidents au cœur ont commencé (pp. 163-164).

Aquest estat, que és qualificat unes línies més avall d'"*horrible enchaînement*"¹¹, la manté en el dolorós llinard entre la vida i la mort. Som testimonis, doncs, d'una última *confessió* –atenent-nos al títol del text– que, per les circumstàncies que l'envolten, té quelcom de sacramental, d'extremunció. Aquesta aurèola de sacralitat es veu reforçada per l'epígraf del relat, extret del llibre I de la *Imitació de Crist*.

Com dèiem, però, aviat el discurs, que ha de servir per trobar sentit a aquest present agònic, ens trasllada a un altre temps i un altre espai. Retrocedim a la infància de qui ens parla i ens situem al parc dels *Oublis*, espai indissociable dels moments viscuts amb la mare:

Si je n'étais pas si faible, si j'avais assez de volonté pour me lever, pour partir, je voudrais aller mourir aux Oublis, dans le parc où j'ai passé tous mes étés jusqu'à quinze ans. Nul lieu n'est plus plein de ma mère, tant sa présence et son absence plus encore, l'imprégnèrent de sa personne. L'absence n'est-elle pas pour qui aime la plus certaine, la plus efficace, la plus vivace, la plus indestructible, la plus fidèle des présences? (p. 164).

Tot seguit, sintetitzo a grans trets –ja que aquesta exposició només ha de servir per traçar el viatge temporal del *jo* i no per entrar en qüestions de contingut– la reconstrucció dels fets que fa la Jove i que ens permet entendre l'escena amb què s'obre el relat, i ometo algunes parts que m'interessa més tractar ens els apartats següents. La narradora explica com, als catorze anys, "peca" per primera vegada amb un cosí seu, de quinze, un noi "*très vicieux*" (p. 166) que li ensenya coses que després la faran estremir-se "*de remords et de volupté*" (*Ibid.*). Als setze, havent tornat ja definitivament a casa, a París, s'enamora d'un jove "*pervers et méchant*" (p. 172) que la inclina als mals pensaments i les males accions, una tendència que, a la fi, esdevindrà un hàbit que molts altres joves immorals, "còmplices" de les seves faltes, s'encarregaran d'explotar.

Aquesta vida de "*plaisirs coupables*" (p. 174) que ningú no sospita es perpetua fins que es promet, per desig de la seva mare, a un jove intel·ligent, dolç i enèrgic (p. 177). Llavors, acut a *confessar-se* i el capellà l'absol de totes les seves faltes i li fa jurar que

¹¹ L'ús de la imatge de les cadenes recorda inevitablement la imatge de Prometeu encadenat, un càstig que l'heroi mític rep, de fet, per quelcom no del tot allunyat de la culpa de la Jove: la incapacitat de controlar les seves passions –d'aquí que una àguila li devori una i altra vegada el fetge, niu de les emocions.

mai reincidirà en els seus errors. Tanmateix, poc temps després, durant una reunió familiar en què es brinda per la seva pròxima boda, la Jove es deixa endur de nou per la voluptuositat en acceptar la proposta d'un noi que qualifica com el jove "*qui avait la plus grande responsabilité dans mes fautes passées*" (p. 178). Marxen a una altra habitació, tanquen amb clau i comencen a besar-se i tocar-se, però de sobte la Jove veu, davant la finestra, la seva mare, que contempla atònita l'escena.

Aquest fet, segons la narradora, és el que provoca la mort de la mare, que cau fulminada, i el cap de la qual queda entre els barrots del balcó. En un estremidor darrer paràgraf, coneixent ja la raó per la qual no vol seguir vivint, retornem a l'*ara* i *aquí* originals (la cursiva és de Proust):

Ce n'est pas la dernière fois que je vous le raconte: je vous l'ai dit, je me suis presque manquée, je m'étais pourtant bien visée, mais j'ai mal tiré. Pourtant on n'a pas pu extraire la balle et les accidents au cœur ont commencé. Seulement je peux rester encore huit jours comme cela et je ne pourrai cesser jusque-là de raisonner sur les commencements et de *voir* la fin [...] (p. 182).

En últim lloc, voldria destacar que al llarg del discurs de la Jove, i en relació amb el tema de la memòria, també tenim algunes pauses en què retornem momentàniament al present per subratllar la distància temporal entre el moment des del qual ens parla i el moment del qual ens parla. El fragment següent ho il·lustra a la perfecció (la cursiva és meva):

Je repense surtout maintenant au petit jardin où je prenais avec ma mère le déjeuner du matin et où il y avait d'innombrables pensées [...] *Je les cueille toutes maintenant dans mon souvenir*, ces pensées, leur tristesses s'est accrue d'avoir été comprises, la douceur de leur velouté est à jamais disparue (pp. 168-169).

A les primeres pàgines de *Carta d'una desconeguda*, un narrador en tercera persona ens presenta "*el conegut novel·lista R.*" (p. 7), que retorna de bon matí a Viena "*després d'una refrescant sortida de tres dies a la muntanya*" (*Ibid.*). Quan arriba a casa, el servent li porta una safata amb el correu acumulat, entre el qual troba una carta sospitosament voluminosa, escrita amb una lletra "*femenina, neguitosa i desconeguda*"¹² (p. 8). Les primeres línies –"*A tu, que mai no m'has conegut*" (*Ibid.*)– capten l'atenció de R., que comença a llegir, i nosaltres amb ell.

¹² Aprofito l'avinentesa per posar de relleu dos fets que em criden l'atenció, un relativament trivial i l'altre –crec– força més important. D'una banda, la recurrència de la paraula "desconeguda" des de bon principi de l'obra la converteix en una mena de *mantra*. De l'altra, el motiu de la carta femenina evoca ineludiblement la confessió íntima i romàntica. Alguns estudiosos, com la professora Federica Rocco, subratllen l'associació entre el suport de la carta i l'escriptura femenina: "*Debido a la exclusión de la*

La carta és reproduïda literalment; per tant, ens traslladem a una altra dimensió, la realitat present de la Desconeguda –tot i que sigui, a la realitat present de R. de la qual partíem, passada– i, així mateix, al seu passat, en tant que la carta recopila tot el que ha callat durant els quinze anys previs a la redacció d'aquesta missiva: “*Només vull parlar-te a tu, dir-t'ho tot per primera vegada; has de saber tots els detalls de la meva vida, que sempre ha estat teva i de la qual mai no n'has sabut res*” (p. 11).

La Desconeguda, com la Jove de Proust, es troba en una situació d'agonia emocional i física. D'una banda, el seu únic fill acaba de morir, i jeu al llit del costat de la taula des d'on ella escriu. De l'altra, les pròpies forces comencen a faltar-li:

Tinc el cap molt espès, les temples em bateguen, em martellegen, em fa mal tot el cos. Deu ser la febre, potser ja tinc la grip que ara s'esquitlla de porta en porta i això seria bo, perquè aleshores me n'aniria amb el meu fill i no hauria de fer res a contracor. De vegades la vista se m'enfosqueix totalment, potser ni tan sols no podré acabar aquesta carta. Però miraré d'aplegar totes les meves forces per parlar-te avui, només avui, estimat, tu que mai no m'has reconegut (pp. 10-11).

Ens trobem, doncs, davant un relat de circumstàncies similars al de Proust: es tracta, probablement, de la darrera confessió de la Desconeguda, per a qui la carta és una mena de testament escrit, una memòria oberta (Studlar, 1994: 42) dirigida, paradoxalment, a un home que no la recorda. És també, per tant, el trencament d'un vot de silenci en el moment en què ja no hi ha res a perdre (Modleski, 1984: 19).

Per a qui la rep, la carta és una revelació, i per a qui l'escriu l'última oportunitat perquè algú conegui la seva veritat, la seva història¹³. Per això, la narradora fa un esforç físic – que no de memòria– i escriu. Retrocedeix a l'origen: el dia que el va conèixer, la data fundacional de la seva història. Federica Rocco, en un article dedicat als *Diaris* d'Alejandra Pizarnik, aprecia quelcom que és perfectament aplicable a l'obra de Zweig: en una autobiografia novel·lada, “*el recuerdo inicial [...] se suele considerar 'el verdadero nacimiento' del autobiografiado*”, el qual “*parece no estar relacionado con su naturaleza biológica*”, escriu (Perassi, Regazzoni *et al.*, 2006: 108).

mujer del mundo literario, el diario íntimo, junto a las cartas, ha sido considerado durante mucho tiempo dominio exclusivo de la creatividad femenina y única posibilidad para la mujer de expresarse” (Perassi, Regazzoni *et al.*, 2006: 107).

¹³ En l'adaptació cinematogràfica, de Max Ophüls (1948), les primeres paraules de la carta són diferents de les de la novel·la de Stefan Zweig, i subratllen encara més la dimensió de confessió última: “*By the time you read this letter, I may be dead. I have so much to tell you, and perhaps very little time*”.

Efectivament, pel que escriu la protagonista, el seu autèntic naixement¹⁴ té lloc el dia en què descobreix l'existència de R. Tot seguit, veiem tres fragments que fan palès aquest canvi d'estadi (de nou, la cursiva és meva):

[...] recordo com si fos ara el dia, no, l'hora [...] quan et vaig veure per primer cop; ¿com me n'hauria d'oblidar, si va ser llavors que *el món va començar a girar per a mi?* (p. 13).

en un segon *va despertar-se la dona que l'adolescent duia dins* i aquesta dona es va enamorar de tu per sempre més (p. 23).

[...] *Vas transformar la meva vida*. A classe vaig passar de cop i volta a ser la primera [...]. Llegia mil llibres fins a ben entrada la nit, perquè sabia que tu els estimaves. [...] vaig començar a tocar el piano amb una constància gairebé caparruda, perquè creia que tu estimaves la música. Planxava i repassava la meva roba només per semblar-te agradable i polida, i em semblava horrorós que el vell davantal de col·legi [...] tingués un pedaç quadrat a l'esquerra (p. 25-26).

El “*primer minut conscient*” (p. 11) té lloc, per a la Desconeguda, en el moment en què veu R. per primera vegada¹⁵. Des d'aquest punt originari, de partida, quan ella té tretze anys, al llarg de la carta som testimoni de tot el que ha viscut –els anys a Innsbruck, el retorn a Viena, les nits amb ell, la maternitat...– fins al moment en què escriu, amb vint-i-vuit. Aquest moviment retrospectiu finalitza el recorregut amb un comiat definitiu, ja que la Desconeguda sap que s'apropa la seva mort:

[...] No et deixo cap fotografia ni cap senyal, de la mateixa manera que tu no m'has deixat res, i mai no em reconeixeràs, mai. Era el meu destí en la vida, que també el sigui en la mort, doncs. No et vull cridar perquè vinguis en la meva darrera hora, me'n vaig sense que em coneguis el nom ni la cara. Moro fàcilment perquè tu, de lluny, no ho sents. Si et fes mal que jo morís, no podria fer-ho. [...] t'estimo... t'estimo... adéu (pp. 89-90).

¹⁴ A la pel·lícula, els guionistes s'encarregaren d'accentuar verbalment la idea d'aquest “segon naixement”. Al principi del film, la veu en *off*, que és la de la Desconeguda, pronuncia les paraules següents: “*I think everyone has two birthdays, the day of his physical birth and the beginning of his conscious life. Nothing is vivid or real in my memory before that day in spring when I came home from school and found a moving van in front of our building. I wondered about our new neighbour who owned such beautiful things*”.

¹⁵ Tot i que prenem com a punt de partida de la retrospectió el moment en què veu R. per primera vegada, no és del tot correcte. En realitat, la Desconeguda entra per primer cop en contacte amb R., metonímicament, a través de les seves pertinences, que són traslladades al pis abans que ell s'hi instal·li: “*Encara abans que no t'introduïssis a la meva vida, ja t'envoltava una aurèola de riquesa, de singularitat i secret. [...] [la] curiositat va augmentar en mi una tarda que tornava d'escola i vaig veure el transportista davant de casa. [...] Vaig quedar-me al replà per admirar-ho tot, ja que totes les teves coses eren ben curioses, diferents de les que jo havia vist mai. Hi havia ídols indis, escultures italianes, quadres molt llampants i grans, i a la fi van arribar els llibres, tants i tan bonics que mai no ho hauria cregut possible. [...] m'hauria agradat palpar la pell suau d'algun d'aquells volums*” (pp. 16-17) / “[...] vaig encaboriar-me pensant com havia de ser la persona que posseïa tots aquells llibres esplèndids i que els havia llegit, que coneixia tants idiomes, que era tan ric i alhora tan culte” (p. 18).

En aquest punt, el narrador en tercera persona ens retorna al despatx de R., de qui no hem conegut cap reacció fins ara. El final del text em sembla especialment rellevant per al que ens ocupa en aquest apartat, ja que de nou se'ns presenta obertament el problema de memòria i de coneixement que vertebrava l'obra¹⁶. Ella ho recorda tot, és la que sap tota la veritat, i ell, en canvi, és, als nostres ulls, molt més lluny de la realitat:

Ell va deixar caure la carta de les mans, que li tremolaven. Aleshores va fer memòria molta estona. Tèrbolament va sorgir algun record que li recordava una nena veïna, una noia, una dona que havia trobat en un local nocturn, però era un record imprecís i desdibuixat, com una pedra que tremola al fons de l'aigua que corre i no se'n pot distingir bé la forma. Eren ombres que brollaven abundantment, que anaven i venien, però no se'n va arribar a fer cap imatge [...] (p. 90).

Al començament d'*El perdón de los pecados*, Ángela té 60 anys i viatja en tren cap a Barranca. És durant les hores de trajecte que la seva ment divaga i recorda el que ha estat la seva vida des del moment en què va néixer la seva germana Tecla. Tot i això, la primera analepsi ens situa en un moment encara previ a aquest dia, el record amb el qual “comencen els records” de la protagonista:

Y es entonces, dentro del túnel, cuando el pasado me alcanza.
Estoy sentada en el regazo de mi padre. El interior de su destartada camioneta – “Mudanzas Martín”– huele a cuero. Mis manos de niña –manos inquietas, torpes, diminutas– intentan asir el volante. Papá ríe a carcajadas e imita el ruido del motor – “brum, brum, brum”–, mientras sus manos, calientes como soles se cierran protectoras sobre las mías.
Manos que aferran manos que aferran un volante: con este recuerdo empiezan mis recuerdos (p. 16).

Tot i que les tres obres presenten salts temporals –fragments en què, des del passat, es retorna momentàniament al present des del qual parla el jo d'origen–, *El perdón de los pecados* és la que presenta una estructura més discontinua i, per tant, la més propera al caos d'un corrent de consciència real: tan aviat som a Barranca com retornem al vagó. A més, els records que recupera Ángela es troben desordenats –és feina del lector, tot i que no excessivament complicada, traçar-ne la cronologia–, i s'entremesclen amb alguns fragments de *Rebeca*, de Daphne de Maurier, i un episodi d'una estrangera que vivia en un poble proper a Barranca i que adoptava gossos del carrer i després els faria matar.

¹⁶ “One thing about the meaning of Letter from an unknown woman that is announced already in its title is that it is about knowledge and ignorance. More exactly, it is about knowledge and ignorance of people. This, however, barely conceals a paradox [...]. How can a lover be unknown?” (Hunt, 2006: 56). Unes pàgines més endavant Hunt subratlla quelcom que no hem d'oblidar, i que destaco en lletra rodona: “Her letter constructs a version of events that definitely represents her own intensely personal point of view” (Ibid.: 62).

Finalment, quan el tren s'atura i Ángela arriba al poble, la història progressa des del present inicial per cloure's de nou al tren de tornada cap a Madrid (els *flashos* del passat, però, no cessen durant l'estada a Barranca, sinó que s'aguditzen més que mai). Així, *El perdón de los pecados* destaca com l'única de les tres obres que no només concentra la història en l'analepsi –ja que aquesta en guarda la part principal–, sinó que també fa avançar el temps del present inicial per completar-la.

A la llum de tot això, i amb els matisos particulars de cada obra, hem vist que en els tres casos es dona un moviment temporal de present-passat-present. Aquest no és, però, l'únic moviment que m'interessa estudiar: el desplaçament espacial em sembla igual d'important, tot i que no es pugui deslligar, evidentment, del pas del temps. I és que en l'esdevenir cronològic de la història, el pas del temps s'entrellaça amb el pas per diferents llocs, amb un itinerari que, lluny de tractar-se d'un recorregut qualsevol, repeteix un patró molt simbòlic: l'allunyament de la llar materna i el retorn –no sempre definitiu– a ella. Per “llar materna”, com ara veurem, no em refereixo només a una casa en sentit estricte, com a construcció arquitectònica, sinó a un espai simbòlic i originari. De nou, em detinc ara en cada obra per veure com cadascuna plasma textualment aquesta idea.

El de la Jove és el cas menys problemàtic dels tres, ja que, quan ens explica que retorna definitivament a casa, a París, després de 15 anys d'allunyament periòdic, estacional, sí que fa referència a la casa familiar, on a partir d'ara sempre podrà estar prop de la seva mare i on el seu promès també està disposat a anar a viure un cop es casin. No obstant això, és als *Oublis* on la Jove ubica els millors records al costat de la seva mare i on apareix un tipus de reminiscència sensitiva, l'olfactiva –reservem, si és possible, aquest detall encara uns paràgrafs. Els dos fragments següents dibuixen el parc com un autèntic *locus amoenus*:

Je sentis bientôt sous mes narines une odeur aussi pure et aussi fraîche. C'était un lilas dont une branche cachée par l'ombrelle de ma mère était déjà fleurie et qui, invisible, embaumait¹⁷. Tout en haut des arbres, les oiseaux chantaient de toutes leurs forces. Plus haut, entre les cimes vertes, le ciel était d'un bleu si profond qu'il semblait à peine l'entrée d'un ciel où l'on pourrait monter sans fin. J'embrassai ma mère. Jamais je n'ai retrouvé la douceur de ce baiser (pp. 167-168).

¹⁷ L'olor a liles és, a *La confession d'une jeune fille*, un autèntic leitmotiv, símbol de la innocència i la puresa perdudes. El fragment següent és, des del meu punt de vista, el que ho revela més clarament: “Comment toute cette eau fraîche de souvenirs a-t-elle pu jaillir encore une fois et couler dans mon âme impure d'aujourd'hui sans s'y souiller! Quelle vertu possède cette matinale odeur de lilas pour traverser tant de vapeurs fétides sans s'y mêler et s'y affaiblir?” (p. 169).

Souvent aux Oublis, après avoir été avec ma mère au bord de l'eau pleine des jeux du soleil et des poissons, pendant les chaudes heures du jour –ou le matin et le soir me promenant avec elle dans les champs, je rêvais avec confiance cet avenir qui n'était jamais assez beau au gré de son amour [...]. Si, alors, je sautais de toutes mes forces, si j'embrassais mille fois ma mère, courais au loin en avant comme un jeune chien, ou restée indéfiniment en arrière à cueillir des coquelicots et des bleuets, les rapportais en poussant des cris, c'était moins pour la joie de la promenade elle-même et de ces cueillettes que pour épancher mon bonheur de sentir en moi toute cette vie prête à jaillir, à s'étendre à l'infini, dans des perspectives plus vastes et plus enchanteresses que l'extrême horizon des forêts et du ciel que j'aurais voulu atteindre d'un seul bond (pp. 170-171).

I fixem-nos en un últim detall. El patró espacial, en aquest relat, no és només el de llar-parc-llar. En les primeres línies, la Jove afirma que, si tingués forces per fer-ho, el moviment seria llar-parc-llar-parc. Per tant, esquemàticament, el correcte seria escriure llar-parc-llar(-parc).

En el cas de la Desconeguda, l'allunyament de casa es produeix precisament a la mateixa edat en què la Jove hi retorna: amb 15 anys, la mare li anuncia que deixen el pis de Viena per traslladar-se a una casa “*molt bonica*” (p. 31) a Innsbruck, propietat de Ferdinand, un parent llunyà que li ha proposat matrimoni (la seva mare és vídua). En conèixer la notícia, la Desconeguda es desmaia. No pot suportar la idea de marxar lluny de R., però no podrà fer res per evitar-ho.

Quan compleix 18 anys, la protagonista torna a Viena per pròpia voluntat i amb un únic objectiu: retrobar-se amb l'home que estima. Tot i que, estrictament, no trepitjarà mai el pis en el qual vivia amb la seva mare, sí que retornarà al bloc de pisos de la mà de R., que la convidarà a passar unes quantes nits junts. Quan entra per primer cop a l'edifici, no pot contenir les emocions i els records que li desperta el lloc:

Vam pujar a casa teva. Dispensa, estimat, si et dic que no pots entendre què significaven aquelles escales, aquell replà, quin vertigen, quina confusió, quina felicitat tan folla, tan torturada, gairebé mortal. [...] tot estava impregnat de la meva passió, cada cosa era un símbol de la meva adolescència, la meva melangia: el portal on t'havia esperat mil vegades, les escales a què sempre estava atenta per sentir els teus primers passos i on t'havia vist per primera vegada, l'espill on havia deixat l'ànima, l'estoreta de davant la teva porta, allà on un dia em vaig agenollar, el soroll de les claus que sempre m'aixecava d'un salt del meu aguait. Tots aquells anys d'infantesa i la meva gran passió havien niat en aquests pocs metres quadrats d'espai, allà hi havia tota la meva vida [...] (p. 52).

La protagonista d'*El perdón de los pecados*, Ángela, té 20 anys quan surt per primera vegada del seu poble natal, Barranca, per marxar a Madrid a treballar com a mestra d'escola. A diferència de la Desconeguda, no tornarà al seu lloc d'origen per voluntat

pròpia, sinó per una qüestió de força major: la mort simultània de la seva mare i de la seva germana. Com en l'obra de Zweig, però, tampoc no té lloc un retorn a la casa en sentit estricte: és Barranca en el seu conjunt, la que representa el passat de la protagonista; per això es pregunta, al tren, si sabrà recordar-ne les olors, que li foren tan familiars una vegada, com ho era –recordem aquell detall– per a la Jove l'olor a liles del parc dels *Oublis*:

Y ahora que regreso a Barranca por propia voluntad, ahora que regreso a Barranca contra mi voluntad, me pregunto: ¿seré capaz de recordar a qué olía el pueblo? ¿Reconoceré los olores del lugar donde nací? ¿Podré recuperarlos para decir con alivio: “¡Ah, sí, ya me acuerdo! Aquí huele a familiar, a hogar...”? ¿O me habré convertido en una extraña? (p. 20).

Amb tot, sens dubte, la casa on vivia amb la seva família gaudeix d'una simbologia molt més potent que el poble en general, com demostra el fet que no s'hi queda a dormir, sinó que passa l'única nit que dorm a Barranca a casa de don Gabriel, el metge i amic de la família. Un cop enterrades mare i germana, tampoc s'ocuparà de la casa, ni tan sols la posarà en venda; senzillament l'abandonarà –aquest cop sí– per sempre més:

–[Don Gabriel]: ¿Y la casa?

Sorprendida:

–¿La casa?

–¿Qué hago? ¿La vendo?

–¿Venderla? –Me río–. ¿Usted cree que alguien la compraría? [...]

–En cuanto a lo demás... Habrá objetos de valor que desees conservar.

Niego con la cabeza.

–Repártalo todo: los vestidos, los muebles. Y lo que no quieran los vecinos dónelo a un asilo. Seguro que el cura conoce alguno (p. 143-144).

Si la Jove i la Desconeguda tenien emocions positives envers els records i els espais del seu passat, Ángela busca aniquilar-los, oblidar-los. El seu relat no traspua ni una gota de nostàlgia, prova que, tot i ser l'única de les tres narradores que no viu un allunyament de casa forçós –i podríem discutir-ho–, no per això és menys dolorós.

Com assenyala Patrizia Spinato a “*La línea de fuego* de Syria Poletti”, l'allunyament de la llar materna és un recurrent i molt ric símbol a la literatura:

El abandono del pueblo natal y, fundamentalmente, de la figura materna, coinciden con la pérdida de la infancia y de sus valores [...]. Este acto violento permite a sus heroínas tomar conciencia de su ser, de su destino, de sus capacidades y, por consiguiente, elegir libremente su futuro resurgiendo a nueva vida (Perassi, Regazzoni *et al.*, 2006: 85 i 90).

La noció del començament d'una “nova vida”, d'un canvi d'estadi, connecta amb la primera de les idees d'aquest capítol: l'èmfasi en els anys de maduració i de creixement

de les tres protagonistes, un procés que, per bé o per mal, seria molt diferent sense aquest trasllat geogràfic. Clara Camplani, en la mateixa línia que Spinato, suggereix que aquest allunyament de la casa familiar pot tenir com a resultat el naixement d'un nou *jo*:

[...] al alejamiento desde el lugar de la infancia y de la juventud –lugar conocido y, por consiguiente, seguro, aunque rechazado–, corresponde un recorrido hacia atrás con respecto a la formación de su propia personalidad: una desestructuración del yo [...]. El lector tiene inmediata conciencia de que la primitiva identidad de la protagonista se está disolviendo [...]. Como si del viaje se pudiera sacar fuerzas para volver a fundar su propia vida (*Ibid.*: 96-97).

Ángela i la Desconeguda són, de les tres, les narradores que millor s'adapten a aquesta interpretació de l'allunyament com a transformació del *jo*. Des del moment en què es desplaça a la capital espanyola, Ángela es construeix una existència paral·lela a la de la seva família, ben igual que la Desconeguda quan marxa a Viena.

El tractament literari dels llocs de la infància és un pou de simbologia i no podem ara dedicar-li més espai. Valguin les pinzellades traçades al llarg d'aquest apartat per fer intuir la certesa que, sota el recorregut espacial de les nostres protagonistes, hi ha bona part del que permet entendre les seves històries i la seva culpa, el nostre motiu d'estudi. Els moviments temporal i geogràfic, doncs, són dos eixos fonamentals per al nostre treball; tot i que sembli que només contornegen les històries, també les omplen de color i les acosten al gran fresc unitari del qual formen part.

3.2 La realitat sociofamiliar de les narradores

En aquest apartat, més breu que l'anterior però ineludible abans de passar a l'anàlisi de la culpa, dibuixarem la situació social i familiar de les protagonistes. Aquesta informació sobre les narradores, que ens permet entendre quines són les seves perspectives de vida, no sempre es dóna a conèixer de manera explícita, però a partir del material que tenim tractarem d'extreure algunes conclusions.

Pel que fa a la Jove, tot sembla apuntar que és una noia burgesa benestant, com és típic dels personatges de Proust. En el text, ho posen de manifest fragments com el següent:

Pour distraire et chasser tous ces mauvais désirs, je commençai à aller beaucoup dans le monde [...]. Jamais je n'ai été si souvent au concert que dans ces années-là. Jamais, tout occupée au désir d'être admirée dans une loge élégante, je n'ai senti moins profondément la musique [...]. Personne d'ailleurs ne soupçonnait le crime secret de ma vie, et je semblais à tous le jeune fille idéale. Combien de parents dirent alors à ma mère que si ma situation eût été moindre et s'ils avaient pu songer à moi, ils n'auraient pas voulu d'autre femme pour leur fils! (pp. 173-175).

Així mateix, la manera com té lloc l'acceptació de la proposta de matrimoni –per desig de la mare– és també ben pròpia d'una dinàmica de conveniència entre famílies acomodades.

Un cas diferent és el de la Desconeguda, que no gaudeix de les mateixes comoditats que la Jove i, al llarg de la història, coneixerà l'autèntica pobresa¹⁸. De petita viu en un “*barri perifèric*” (p. 15) de la ciutat de Viena, situació que explica bona part de la seva fascinació pels bells objectes de R. Ella mateixa és conscient de la seva “*pobresa petitburgesa*” (p. 12):

Estic segura que ja no et recordes de nosaltres, de la vídua d'un funcionari administratiu i de la seva filla adolescent i prima. Érem molt tranquil·les, vivíem immerses en la nostra pobresa petitburgesa. [...] no venia mai ningú a veure'ns, ningú no demanava per nosaltres (pp. 12-13).

Pel que fa a Ángela, és filla d'una família humil, de poble –el seu pare té una empresa de trasllats, i de la seva mare no s'explicita cap ofici–, un indret, pel que sembla, amb molts pocs estímuls:

El pueblo: cuatro casas mal contados, una destartada escuela, una iglesia blanca de cal y las ruinas de una torre mora. Eso es –así es– Barranca. Barranca se llama Barranca en honor a lo que alguien, en un alarde de ingenio, bautizó como “el terrapicio”: una garganta de piedra que bordea el camino de acceso. Afilada a traición por el roer de los años y las inclemencias del tiempo, árboles y matojos se agarran a sus abruptas paredes resueltos a burlar la gravedad (p. 68).

D'alguna manera, tot i que el seu relat sigui substancialment autobiogràfic, també constitueix una mena de crònica social de l'Espanya de la post-guerra (Hamburger, 1995: 305). A l'inici de l'obra, quan recorda el moment en què va arribar a Madrid amb tan sols un tros de paper amb un número de telèfon escrit com a garantia, Ángela explica:

Acababa de cumplir veinte años: los años transcurridos desde el final de la guerra. España olvidaba tiempos difíciles. Tiempos de cartillas de racionamiento y hambre, de malta y pan de maíz, de lentejas agusanadas y habas secas con gorgojos que era preciso extraer ayudándose de un alfiler y mucha paciencia (p. 24).

¹⁸ En termes de situació econòmica, la Desconeguda és sens dubte la que més alts i baixos presenta de les tres. Parteix d'una situació modesta, d'una “pobresa petitburgesa”, com escriu ella, i més endavant viu una millora de les seves condicions de vida a Innsbruck, on marxen arran del segon matrimoni de la seva mare. Amb 18 anys, quan torna a Viena, s'enfonsa en la misèria: es queda embarassada, ha de deixar la feina perquè ningú no ho descobreixi i va venent les joies que té per subsistir, ja que tampoc no vol demanar ajuda a la seva mare. Finalment, ha de donar a llum a la Casa de Maternitat. Un cop és mare, està decidida a criar el seu fill de la millor manera, així que, en paraules seves, “es ven”: esdevé l'amant de diferents homes poderosos que l'embolcallen de riquesa i intervenen perquè el seu fill rebi la millor educació i, per exemple, sigui admès en una escola d'elit tot i ser un nen sense pare.

Ara que coneixem millor quina és la situació material de cada una, vegem per separat quin tipus d'afectes familiars manifesten i com podem relacionar-los amb el quadre clínic que presenten, és a dir, un mal desenvolupament de l'autosuficiència afectiva i de l'autoestima.

La Jove, el pare de la qual mor quan ella encara és una nena –no podem saber del cert l'edat en què havia pensat Proust, ja que el text presenta una incongruència en aquest punt¹⁹–, té una enorme dependència emocional de la mare. De fet, la Jove no menciona el pare més que de passada, mentre que, per contra, deixa clar que estima la seva mare amb desesperació:

Le jour où elle repartait, jour de désespoir où je m'accrochais à sa robe jusqu'au wagon, la suppliant de m'emmener à Paris avec elle, je démêlais très bien le sincère au milieu du feint, sa tristesse qui perçait sous ses reproches [...] «bête, ridicule». [...] le charme des convalescences me fut toujours mortellement triste: le jour approchait où je serais assez guérie pour que ma mère pût repartir (pp. 165-166).

Toutes ces séparations m'apprenaient malgré moi ce que serait l'irréparable qui viendrait un jour, bien que jamais à cette époque je n'aie sérieusement envisagé la possibilité de survivre à ma mère. J'étais décidée à me tuer dans la minute qui suivrait sa mort (p. 168).

Proust, de fet, avança a *La confession d'une jeune fille* la cèlebre escena del petó nocturn de la *Recherche*:

Les deux soirs qu'elle passait aux Oublis, elle venait me dire bonsoir dans mon lit, ancienne habitude qu'elle avait perdue, parce que j'y trouvais trop de plaisir et trop de peine, que je ne m'endormais plus à force de la rappeler pour me dire bonsoir encore, n'osant plus à la fin, n'en ressentant que davantage le besoin passionné, inventant toujours de nouveaux prétextes, mon oreiller brûlant à retourner, mes pieds gelées qu'elle seule pourrait réchauffer dans ses mains... (pp. 164-165).

La Desconeguda, en canvi, no sent cap mena de dependència envers la seva mare, que, com la de la Jove, sempre va de dol després de la mort del seu marit. Escriu: “[...] *el meu pare feia temps que era mort, la mare se'm feia estranya amb la seva eterna feixuguesa d'infeliç i amb els escrúpols de vídua pensionista*” (p. 25), cosa que revela un vincle dèbil on hi manca afecte per ambdues parts i que, a mesura que passin als anys, s'anirà dissolent fins a desaparèixer del tot:

¹⁹ “[...] *il caractérise la mort du père de l'héroïne comme «déjà ancienne de dix ans», ce qui fait qu'elle doit avoir vingt-six ans au moment du drame, puisque l'existence du père est mentionnée dans le texte alors qu'elle a seize ans*” (Viollet, 2007). No obstant això, en el moment en què parla dels deu anys que fa que ha mort el pare, ella diu que en té només vint, de manera que les xifres no quadren.

[Des que coneix R.] No estava per la meua mare ni em preocupava de ningú. No em vaig adonar que un senyor gran, un comerciant d'Innsbruck emparentat de lluny amb la mare, venia més sovint i es quedava més estona, sí, a mi ja em semblava bé, perquè de vegades s'enduia la mare al teatre i jo podia quedar-me sola, pensar en tu (p. 30).

Un bon dia, la mare em va cridar a la seva saleta amb una certa formalitat, volia parlar amb mi seriosament. [...] Però la mare també estava torbada, em va fer un petó (cosa que no feia mai), afectuosament, a cada galta (p. 31).

[Quan es queda embarassada] No volia demanar diners a la mare i els darrers mesos, fins al part, vaig anar subsistint amb la venda de les poques joies que tenia (p. 61).

Arribat el moment, preferirà acudir a la Casa de Maternitat abans que a la seva mare, a qui no tornarà a demanar mai més res (vegeu n. 18, p. 32). A més, cap al final de la seva vida, quan mori el seu fill, afirmarà que no li queda ningú més al món a qui estimar a part de R. Tenint en compte que la protagonista té entre 28 i 29 anys i és molt probable que la seva mare segueixi viva, aquesta manera de desentendre-se'n és dràstica i realment sorprenent.

Del pare, més enllà de l'ofici –funcionari administratiu– i el fet que ha mort no en sabem res en tota l'obra: cap referència, cap record. És interessant fixar-se que l'adaptació cinematogràfica de l'obra de Zweig sí que recrea una enyorança de la protagonista envers el seu difunt pare: sembla com si el director hagués intuït un vincle d'afecte latent a la *Carta d'una desconeguda* que l'autor va deixar d'evidenciar per escrit. Així, s'emfatitza “*Lisa's* [la pel·lícula bateja així la narradora] *emotional connection to her dead father rather to her mother [...], who is depicted as a conventionally repressive bourgeoisie*” (Studlar, 1994: 42). En una escena de la pel·lícula, la protagonista explica a Stefan –el nom amb què es bateja R. al film, que, a més, és músic en lloc d'escriptor– un joc que tenia amb el seu pare. És probable que, només per escrit, no es percebi, però al discurs fílmic la melangia s'escola en cada paraula:

–[...] my father had a friend in a travel bureau. My father worked across the street. He was an assistant superintendent of municipal waterworks, and he used to bring folders home with him with pictures in them. We had stacks of them. And in the evening, he would put on his traveling coat. That's what he called it. Of course, I was very young. And he would say, “Where should we go this evening?” and I would say Vera Cruz because it's a beautiful name, and then he would say “Um, it's summer there. You don't want to roast like a coffee bean, do you?”

[...]

–Tell me more about your father.

–Well, then he finally did go away. He had the nicest eyes.

–Yes, I can see them.

Ángela és, des del meu punt de vista, la qui manté una relació més ordinària amb la seva mare. El seu pare, per contra, és aquell “*gigante eternamente ausente*” (Perassi, Regazzoni *et al.*, 2006: 86) amb qui se sent identificada quan marxa de casa, identificació que fa palesa en reiterades ocasions al llarg del relat. Recullo tot seguit una petita mostra dels fragments que ho il·lustren:

Fue en medio de aquel silencio sísmico cuando comenzó todo; cuando todo acabó. Cuando papá y yo empezamos a huir. Primero él
“*Cuida de Tecla*”

Y yo imitándole con el tiempo. Pero que me marchara después no quiere decir que fuese menos culpable. No se va más el que se va antes (p. 34).

La mañana se ha ido convirtiendo en tarde mientras pensaba en mi madre. En mi hermana. En nosotras tres. Hace mucho que nosotras tres dejamos de ser nosotras tres: desde que, digna hija de mi padre, abandoné Barranca. Desde que me fui a Madrid [...] (p. 77).

[Sentía] Vergüenza de ser yo, y no mamá, la que por fin era libre. Vergüenza de seguir los pasos de mi padre al optar por la huida, la lejanía, el olvido (pp. 78-79).

Aquesta identificació no és inèdita. Clara Camplani, a “*Rito de iniciación de Rosario Castellanos*”, parla de la protagonista d’aquest relat i escriu: “*Al despedirse de su casa de infancia, Cecilia ve una perspectiva y una complicidad posibles en el modelo paterno, en la herencia cultural del padre*” (Perassi, Regazzoni *et al.*, 2006: 98). És exactament el mateix que li ocorre a Ángela. El pare, físicament absent, és fet present amb l’acció de marxar d’Ángela, una acció que ella llegeix en clau “masculina”, ja que no veu femení rebutjar una existència –encara que irrespirable i no desitjada– al costat de la seva mare i germana.

Com suggeria abans, aquestes tres estructures familiars, que són coixes des del punt de vista tradicional –hi manca el pare–, no es poden aïllar de l’estructura psíquica de les protagonistes, en la qual aprofundirem en l’apartat següent a partir del tema escollit, la culpa.

La Jove, que no pot repartir el seu afecte i necessitats entre dues figures, manté una relació d’absoluta dependència afectiva envers la seva mare, que és envoltada d’una aurèola de santedat. Viu per agradar-li a ella, i davant la impossibilitat de fer-ho, ja que li manca força de voluntat, se’n va a l’altre extrem, a la promiscuïtat total, en una mena d’autorebel·lió. L’article “*Fatherless women*”, de Gabriella Kortsch, projecta molta llum sobre aquesta reacció:

Perhaps the arena in which the most painful process of learning how to deal with the early lack of a father is played out is in that of relationships. If a girl has not been assured of her value as a woman by that early relationship with the father, she finds it difficult to relate to men precisely because she may often unconsciously seek to find that recognition in the eyes of the beloved... and this may lead her down an early path of promiscuity... which in turn makes her feel she is “bad”, but on she marches, relentlessly visiting bed after bed, locking in a fierce embrace with man after man, in the hope that this one or that one, or the next one will finally give her that which she never had as a child –validation of herself for herself (Kortsch, 1998).

La Desconeguda, tot i que no respon a aquest patró promiscu, ens ve immediatament al cap quan llegim “*unconsciously seek to find that recognition in the eyes of the beloved*”. És per aquesta voluntat de reconeixement, precisament, que desenvolupa un amor submís, obsessiu, patològic. Du a terme una autèntica divinització de l’estimat i sent la voluntat de ser perfecta per a ell (vegeu fragment 3, p. 26), així com de ser reconeguda per ell. Si el reconeixement tingués lloc, el seu *jo* no es dissoldria com ho fa. De tota manera, estudiosos com George Wilson veuen, on *jo* veig una dissolució, la més forta consistència, i perceben el comportament de la narradora des d’una mirada apològica amb la qual no puc estar d’acord, però que em sembla enriquidor aportar:

If *Letter* has established any one thing it is the iron will of this woman to pursue the love of Stefan Brand and possess it on her own terms. (In her letter, commenting on her refusal to identify Brand as the father of her child, she writes, “I wanted to be the one woman you’ve known who never asked you for anything” (Wilson, 1986 citat per Hunt, 2006: 60).

Ángela, tot i que no sembla mancada d’amor per part de la seva mare, com li ocorre a la Desconeguda, ben aviat adverteix que la major part de l’atenció va dirigida a Tecla. A més, pel que llegim, també sembla que hi hagi una connexió més forta amb el pare des del moment en què posa de manifest que el primer dels seus records és una tendra escena a la camioneta d’ell. Quan neix Tecla, Ángela agafa la mà de Martín –així es diu el seu pare– instintivament, com l’infant que sospita que l’adult ja ha començat a fugir, i el vol retenir:

Inclinado sobre la cuna, papá estudiaba a Tecla. La inspeccionaba. Sopesando posibilidades y consecuencias. Calibrando. O no: puede que no estuviera observando a Tecla. Puede que lo que estuviera viendo fuera el futuro, que avanzaba inexorable. Su voz se abrió paso en la penumbra: –“¿Por qué nos ha tocado a nosotros?” [...]. Y yo llegando hasta la cuna; hasta él. Yo cogiéndolo de la mano. Yo apretándole la mano, como diciendo: “Estoy aquí; no sé qué ocurre pero estoy aquí” [...]. Qué cara habría tenido papá mientras vigilaba a Tecla en su cuna. Qué cara habría puesto. Si es que aún tenía cara y sus facciones no estaban borrosas ya [...] Mi padre quieto, envarado, pero alejándose imperceptiblemente (pp. 29 i 32-33).

Aquest buit afectiu que deixa la fugida del pare, sumat al fet que la seva germana centra tota la preocupació de la mare i la mateixa Ángela s'ha de desviure per cuidar-la, nodreixen una sensació d'asfíxia que la condueix a desitjar la mort de la germana, un pensament que cristal·litzarà en una escena caïniana d'enorme lluita interior.

Aprofitant l'esment d'aquesta escena bíblica, vull fer una ràpida immersió en la dimensió religiosa dels nostres tres relats, en tant que és decisiva en la construcció de la personalitat de les protagonistes. En el cas de la Jove, el llenguatge és plenament religiós –ens movem en el terreny dels “pecats”, de la “confessió”, de l'ànima impura... Després de la seva primera confessió, se sent enormement alleujada:

La convalescence de mon âme –qui me souriait maintenant sans cesse avec un visage semblable à celui de ma mère et me regardait avec un air de tendre reproche à travers ses larmes qui séchaient– était d'un charme et d'une langueur infinis. Oui, mon âme renaissait à la vie. Je ne comprenais pas moi-même comment j'avais pu la maltraiter, la faire souffrir, la tuer presque. Et je remerciais Dieu avec effusion de l'avoir sauvée à temps (p. 178).

No obstant això, la narradora recau en el mal i, amb la seva reincidència en els plaers culpables, “fa plorar” l'ànima de la seva mare, de Déu i del seu àngel guardià (p. 181). El final del seu discurs és un intent desesperat d'acollir-se a la misericòrdia i omnipotència de Déu, tot i el sentiment de culpa:

J'aimerais mieux que ma mère m'ait vu commettre d'autres crimes encore et celui-là même, mais qu'elle n'ait pas vu cette expression joyeuse qu'avait ma figure dans la glace. Non, elle n'a pu la voir... C'est une coïncidence... elle a été frappée d'apoplexie une minute avant de me voir... Elle ne l'a pas vue... Cela ne se peut pas! Dieu qui savait tout ne l'aurait pas voulu (pp. 182-183).

Comparem aquest final amb un fragment de les darreres pàgines del text de Fontana, en què Ángela es pregunta què ocorregué realment la nit en què van morir la seva mare i la seva germana:

Quizá mamá falleció en el pasillo, o en la cocina, o en la salita, mientras cosía. Quizá Tecla la arrastró hasta su cama para luego esperar la muerte junto a ella [...]. ... aunque no creo: Dios –que tiene que existir, que no puede no existir–, no ha de ser tan cruel, tan retorcido, tan desalmado (pp. 146-147).

Certament, no puc deixar de veure certa similitud estructural entre les paraules de la Jove i d'Ángela: una mena de retorn a Déu en els darrers moments, a la recerca d'una esperança reconfortant.

Si en Proust és el llenguatge, en Fontana és el títol mateix de l'obra el que revela la dimensió religiosa del conjunt: ens trobem en l'àmbit del pecat, del perdó, de la redempció. I és que Ángela, que de petita resa perquè la seva germana sigui "normal", deixa de fer-ho quan s'adona que ningú escolta ni les seves pregàries ni les de la seva mare, i aleshores, com veurem en l'apartat següent, comet el "pecat" d'esdevenir Caín, d'esdevenir Sant Pere:

Me veo a los pies de la cama, pidiéndole a Dios noche tras noche –las manos juntas, los párpados apretados, la actitud recogida– que curara a mi hermana; que al despertar hubieran desaparecido su ensimismamiento, su andar torpón y sus gestos blandos, de nadador que se ahoga. *“Por favor, Dios mío, que Tecla sea normal. Que se vuelva normal”* [...]. Hasta que un día no recé más (p. 54).

La Desconeguda, en canvi, no s'encomana a cap Déu: en qui creu és només en un home de carn i ossos, R.; la seva religió és l'amor que sent per ell. De fet, substitueix ben aviat la imatge "*d'un Déu pare*" (p. 19) per la d'ell:

Finalment, quan al tercer dia et vaig veure, em va traspalsar [...] que fossis tan diferent, sense comparació possible amb la meua imatge infantil d'un Déu pare. Havia somiat un ancià bondadós i amb ulleres, i apareixies tu [...]. [...] em vaig esbalair que fossis tan jove, tan atractiu, tan airós i elegant (pp. 18-19).

Per a ella no hi ha res més sagrat que R., i, fins i tot en els darrers moments, constatarà que és ell l'única persona a la qual s'acull, a diferència de la Jove i Ángela:

[...] he alçat els punys contra Déu i li he dit assassí [per la mort del seu fill], tinc els sentits tèrbols i confusos (p. 59).

Però no t'acuso a tu, sinó a Déu, només a ell, que ha convertit aquell turment en un absurd (p. 63-64).

Jo ja no crec en Déu ni vull cap missa, només crec en tu, només t'estimo a tu i només vull continuar vivint dins teu (p. 90).

Acabada aquesta digressió, és hora d'entrar de ple en el terreny de la culpa. A la llum de tot el que hem vist en aquest apartat, sabem ja quins són els ingredients amb els quals es cou el caràcter masoquista i la culpa que estudiarem tot seguit.

3.3 La tria del jo: culpa o sotmetiment

En aquest apartat prestarem atenció a la gestació de la culpa, un procés intern que té lloc per quelcom mal fet en el passat respecte dels codis socials, així com la manera com es manifesta la culpa i el que significa, a la pràctica, per a les protagonistes. Fins ara he tractat les obres per ordre cronològic; en aquest cas em centraré primer en *La confesion*

d'une jeune fille i *El perdón de los pecados*, i deixaré per al final *Carta d'una desconeguda*, perquè és l'únic cas en què topem amb una culpa inconscient, no reconeguda, i que no es pot encabir en la concepció de culpa de la qual partim, com a sentiment auto-reflexiu (remeto al “Marc teòric i metodològic”, p. 10). Així doncs, si fins ara l'anàlisi s'ha regit sobretot per una comparació per analogia, en aquest cas compararem a partir de la diferència.

Recolzant-me en les paraules de Nietzsche, que considerava la culpa o mala consciència el patiment *de l'home per l'home* (vegeu p. 11), i també en les de Liliana Mizrahi, que feia una definició idèntica de la culpa de les dones –el patiment inconscient *de la dona per la dona*–, em sembla pertinent començar amb una afirmació que penso justificar al llarg d'aquest apartat. És la següent: les nostres tres narradores es debaten, totes elles, entre la culpa i el sotmetiment a un sistema patriarcal. El fet que no se sotmetin no vol dir que es tracti d'una decisió conscient: de vegades ho atribueixen a una incapacitat –és el cas de la Jove– o al destí –és el cas de la Desconeguda. L'única que, de manera oberta, es fa responsable de la decisió que ha pres –tot i que la lamenti– és Ángela.

Per desenvolupar aquesta idea, veurem quina és la culpa de cada una per separat i la història que l'ha fet néixer, decisiva per al tipus de culpa a la qual ens enfrontem. Com assenyala William Neblett a “The ethics of guilt”, “[...] *guilt can be felt over some considerable period of time and with great intensity, or it can be fleeting and superficial*” (Neblett, 1974: 652). En els tres casos que estudiem, ens trobem davant un sentiment de culpa dilatat en els anys i que ha arrelat en el *jo*; d'aquí que sigui tan important el component retrospectiu dels tres discursos al qual hem dedicat tot el primer apartat d'aquest capítol, i que al “Marc teòric i metodològic” també havíem emfatitzat: la culpa és un deute que lliga al passat (vegeu p. 10).

El que fan les tres narradores és una *interpretació* del passat i, en les obres de Proust i Fontana, de la seva culpa, que la Desconeguda, per contra, no fa més que negar. Les tres són dones que ens aporten tota la informació necessària per entendre el seu procés d'inculpació²⁰, que no és pas breu: la seva culpa no deriva d'un únic fet puntual no esmenat, tot i que, efectivament, hi ha un episodi que destaca per damunt de tots. En el

²⁰ En el cas de la Desconeguda pot semblar que aquest procés no hi és, però el que ocorre és que ens trobem en la fase prèvia: no ha interioritzat la culpa; no obstant això, des de la meua lectura és inevitable per al lector veure-la com a culpable, de manera que sí que és, des d'aquest punt de vista, *inculpada*, culpable als ulls *dels altres*.

cas de la Jove, la seva cessió al plaer el dia que causa la mort de la seva mare, en el cas d'Àngela, l'abandonament de Barranca.

La d'aquestes dones no és una culpa pràctica o positiva que les ajudi a emprendre la millor acció per restaurar el deute que suposa (vegeu pp. 9-10), com la que postulaven Neblett o Greenspan, ans el contrari, les fa sentir malament, turmentades, presoneres, i les fa passives. “*Guilt commences a cycle of pain not easy to break*” (Morris, 1971: 420), reconeix Herbert Morris a “*Guilt and Suffering*”. El caràcter masoquista, de maltractament cap al seu *jo*, es posa de manifest al llarg dels tres textos.

Vegem, a través d'alguns fragments, amb quins termes donen a conèixer la seva incomoditat amb el seu passat, els seus remordiments, i quina seria l'opció “alternativa” i patriarcal a la culpa (a *aquesta culpa que senten*, no a tota culpa). Comencem amb l'obra de Proust:

J'eus d'abord des remords atroces, je fis des aveux qui ne furent pas compris [...]. C'est à ce moment terrible, après l'innocence perdue, et avant le remords d'aujourd'hui, à ce moment où de tous les moments de ma vie j'ai le moins valu, que je fus le plus appréciée de tous. On m'avait jugée une petite fille prétentieuse et folle (pp. 173-175).

No és trivial que la Jove ens parli des d'un marc confessional: el que ens explica són els pecats que ha comès al llarg de la vida i que l'han conduït a un “*acte abominable*” (p. 181): causar la mort de la seva mare. Com il·lustra el fragment, la que llegim no és la seva primera confessió: ja anys enrere, arran dels remordiments, havia confessat les seves males accions –recordem també, si no, la confessió que fa amb un capellà abans de casar-se.

La Jove sent la seva ànima impura, marcida i bruta, en contrast directe, fixem-nos-hi, amb la percepció que té d'ella la gent que l'envolta, un xoc que la fa sentir encara pitjor. I és que, com subratlla Greenspan, el sentiment d'un “*undeserved benefit*” (Greenspan, 1992: 279) condueix sovint a la culpa:

Alors que je commettais envers ma mère le plus grand des crimes, on me trouvait à cause de mes façons tendrement respectueuses envers elle, le modèle des filles [...]. Au fond de ma conscience oblitérée, j'éprouvais pourtant de ces louanges indues une honte désespérée; elle n'arrivait pas jusqu'à la surface, et j'étais tombée si bas que j'eus l'indignité de les rapporter en riant aux complices de mes crimes (pp. 175-176).

Tot i la consciència del perjudici que es causa a si mateixa, la narradora no és capaç de sortir d'aquest cercle viciós amb el que ella anomena els seus “*complices*”, sinó que

s'entrega a la promiscuïtat. Així mateix, la seva mare, envoltada d'una aurèola de santedat²¹, és clau per intensificar aquesta culpa:

Alors tandis que le plaisir me tenait de plus en plus, je sentais s'éveiller, au fond de mon cœur, une tristesse et une désolation infinies; il me semblait que je faisais pleurer l'âme de ma mère, l'âme de mon ange gardien, l'âme de Dieu (p. 181).

Al final, a més, la narradora sent que ha “assassinat” la seva mare i, tot i tractar-se d'un homicidi involuntari, això li fa prendre la decisió de “pagar” un preu, respondre amb una altra mort, la pròpia.

El relat ens deixa amb la sensació que no hi ha pogut fer res, que no és capaç de controlar-se; com ella mateixa diu, el moment en què comet les faltes es veu “*transfigurée en bête*” (p. 182), imatge que remet, inevitablement, a la idea nietzschiana de la mala consciència com a eina de subordinació dels vells instints (vegeu p. 11). I, tanmateix, l'absència de mala intenció no alleuja gens el pes que sent. Com assenyala Greenspan, és un tret típic en les persones joves sentir-se culpables per les seves incapacitats, amb un condiment letal, la decepció dels pares:

[...] it seems possible, whether or not it is rational, to feel guilt, not just same, about all sorts of uncontrollable inadequacies, inabilities, and traits of character or temperament discouraged by parents and others but extending as far back in one's history as the claim to a distinct personality or self (Greenspan, 1992: 296).

Veiem la Jove completament víctima de si mateixa, del seu impuls libidinós, que la converteix en desgraciada, raó per la qual intenta, fins a la mort, redimir la seva culpa confessant els seus pecats. Quina hauria estat, però, l'alternativa? La castedat pròpia d'una noia benestant i un matrimoni convenient.

Si ho pensem bé, el seu pecat no seria tan greu si no fos pels remordiments que sent ella i per les conseqüències que té: la mort de la seva mare. Ja hem comentat al principi d'aquest estudi (vegeu “Marc teòric i metodològic”, p. 9) el caràcter interpersonal de la culpa: és l'altre, el *no-jo*, aquell respecte a qui el *jo* significa la seva culpa i, per tant, el seu grau de severitat. Amb Ángela aquest fenomen assoleix la seva màxima expressió:

[...] ¡Y lamento tantas cosas! (...) Ahora me digo –ahora sé– que no debí haber escogido lo más cómodo, lo mejor para mí, sino lo mejor para las tres; lo mejor –o lo menos

²¹ És força significatiu que, quan brinden per la propera boda de la protagonista i aquesta pren algunes copes de vi, cosa que no fa mai perquè l'alcohol li produeix una “*excitation trop vive*” (pp. 179-180), sigui la seva mare qui pronunciï unes paraules tan lapidàries, com de versicle, com les següents: “*On ne doit jamais faire une place au mal, si petite qu'elle soit*” (p. 180).

malo– para todas; lo que nos hubiera mantenido unidas. Así, y sólo así, habría podido estar junto a mamá en el momento de su muerte (pp. 77-79).

Sens dubte, si no fos perquè la seva fugida representa el segon abandonament per a la seva mare, que es queda sola amb Tecla, Ángela no sentiria tanta culpabilitat. El procés d'inculpació, tanmateix, no es completa fins que no té lloc l'acte autorreflexiu, pròpiament inculpatori:

Y lo malo no es lo que han dicho, lo malo es lo que no han dicho pero pensaban: que qué pintaba yo aquí, después de tantos años; que si he venido a por los despojos; que a ver lo que tardo en poner la casa en venta.

En sus ojos –en los ojos de todos [...]– una palabra: “Culpable”.

Y sí, soy culpable, no lo niego. Culpable no porque ellos me crean culpable, sino porque yo me he juzgado y ya he dictado sentencia. Culpable no de venir a repartirme una herencia que no sé si existe; no de ir tras el botín que buscan los hijos pródigos cuando regresan a casa del padre. Culpable de haber dado la espalda a mi familia. De haber huido (pp. 110-111).

A part del fet de fugir, hi ha un episodi torbador per a la consciència d'Ángela que ja hem esmentat unes pàgines més enrere: el moment en què sent l'instint de deixar morir la germana. Des que Tecla neix i el pare abandona la família, Ángela, tot i que encara una nena, ha d'ajudar enormement a la seva mare per cuidar de Tecla. El fragment següent és representatiu dels canvis que es produeixen a la seva vida en molt poc temps:

[...] mi hermana aprendiendo a decir “abua” en lugar de “agua”, “amá” en vez de “mamá”, “Aelita” y no “Angelita”; diciendo poco más con su voz estropajosa: “papá” no; “papá” nunca. Mamá interrumpiendo mis ejercicios escolares: “Date prisa, hija, que Tecla se lo ha hecho encima”, grito que inauguraba un desfile de palanganas y toallas a lo largo del pasillo, nosotras dos sin dar abasto rasgando sábanas viejas para convertirlas en pañales, Tecla desnuda y sucia atravesada sobre la cama –su cuerpo ya no el de un bebé, su cuerpo ya no el de una niña–, disculpándose con su media lengua: “Tecla buena, Tecla buena”, y mamá: “Calla, cariño, calla, no te preocupes”, y yo: “Ha sido sin querer, Tecla, cálmate”. La voz de mi madre pidiendo: “Corre a ver qué se trae Tecla entre manos”, y Tecla fascinada por los enchufes, y yo tapándolos con esparadrapo: “No te arrimes, Tecla: dan calambre”. Tecla pesarosa: “¿Y mi Pepona? Quiero mi Pepona”, obligándonos a buscar su muñeca de trapo, y mamá: “Pero hija, haz memoria, tú sabrás dónde la has metido”, y yo: “No la habrás subido al altillo, ¿verdad, Tecla?, que la escalera tiene muy mala idea”, y ella erre que erre: “¿Y mi Pepona? Quiero mi Pepona” [...]. Y la vida –la de mi madre, la mía– era lo que nos quedaba después de todo eso (pp. 38-38).

Els mals pensaments, però, no comencen fins al dia que Ángela i Tecla van a la tenda de queviures de don Pascual a buscar algunes coses que la seva mare ha apuntat a una llista i Pascual fa un comentari que marcarà Ángela per sempre més:

–Desde luego. Pobre Tecla. Si yo estuviera en su lugar y me dieran a elegir, preferiría morirme. ¿Tú no?

Y yo muy despacio, como si me costara pronunciar cada palabra:

–Morirme. Claro.

Y él sin dejar de hurgar en la herida:

–Lo mejor es que hubiera nacido muerta, ¿verdad?

Y yo a punto de echarme a llorar.

–Sí. Hubiera sido lo mejor...

[...] Transcurridas unas semanas, don Julián nos leyó en clase de religión el pasaje de los Evangelios que narra las negaciones de san Pedro [...]. Hoy sigo pensando que, comparada con la mía, la traición de San Pedro fue una minucia (pp. 48-49).

Veiem, doncs, que tot i que no ha estat ella qui ha pensat que tant de bo Tecla hagués nascut morta, aquesta idea cala dintre d'ella inevitablement –a “Nonmoral guilt”, Morris parla de la culpa derivada de mers pensaments o desitjos (Morris, 1987: 220-241). El desig de la mort de Tecla és, de fet, a punt de ser satisfet en un dels moments crucials de la història d'Àngela: el moment que jo anomeno “d'impuls caïnà”, que li farà prendre la decisió de marxar. És el més llarg que reproduiré en tot l'estudi, i intento ajustar-lo tant com puc, però em sembla indispensable que el llegim:

[...] Como uno de aquellos personajes sometidos al capricho de un crío malvado me sentía yo: atrapada. Sobre todo en momentos como aquél, en los que a Tecla todo se le volvían pataletas y exigencias [...] elevando la voz, casi desgañitándose: “¿Y mi Peponaaaaaaa...?”, pero su dedo fijo en la escalera para indicar que sabía perfectamente dónde estaba su muñeca de trapo [...]. “Espérame, que no tardo”, le ordeno. “Voy contigo”, insiste Tecla. “De eso nada”, digo dándome la vuelta y apartándola con brusquedad; con excesiva brusquedad; con toda la brusquedad que albergo en mi interior. Aunque no es a ella a quien estoy empujando y haciendo a un lado: es a mi destino. Pero es Tecla quien recibe el empujón; Tecla quien pierde pie; Tecla quien aletea *como en la cuna, igual que en la cuna* buscando asidero mientras se vence hacia atrás, los ojos desorbitados, la boca abierta en una mueca de sorpresa o en un grito de terror que no llega a escapar de su garganta. Mis manos salen a su encuentro y sin embargo las detengo en el último momento a centímetros, a milímetros del bosque de margaritas de la tela de su vestido, porque yo, que no confío en adivinaciones ni en presagios, que nunca creeré en bolas de cristal ni en tiradas de cartas, acabo de ver mi vida como será cuando mi madre falte: una vida a la medida de mi hermana, de sus caprichos, de sus necesidades; una vida de entrega y sacrificio, de desvelos y sobresaltos, de preocupación e insomnio [...]

mientras que yo

mi cara la cara de papá

yo

mi vida la vida de mamá

yo atrincherada tras un muro de reproches que empiezan todos: “sin ti yo hubiera...”

“por tu culpa yo...”

a pesar de lo cual

como mamá, igual que mamá

no he tenido

¿el valor?

¿la sangre fría?

de internarte, de desembarazarme de ti [...].

Y aquí estamos las dos, tantas Navidades después, separadas por un plato de turrón y un pollo al horno que comes confiada en que es pavo [...]. “Anda, cómete el pavo”, he dicho para seguirte la corriente, y tú conformada, tú feliz, tú en tu mundo lejano,

incomprensible, bañada por el resplandor de la tele, que te alarga la sombra de las arrugas.

Y esto que me trepa por los muslos y se me enrosca en el alma es la amargura [...].

Y “no”, me digo. “No”, le digo a mi destino. “¡Basta!”.

Detengo mis manos a centímetros, a milímetros del bosque de la tela de su vestido, consciente de que no es ése el futuro que quiero, ni el que merezco, ni el que habría elegido de haber podido elegir. ¿O todavía puedo elegir...? Detengo mis manos, y al hacerlo sé que le estoy hurtando a mi hermana la única posibilidad de no partirse el cuello; la única posibilidad de seguir viviendo. [...] Pienso: “Qué paz; qué paz si aquí terminase todo”. [...]

“¿Ángela? Ángela, hija, ¿va todo bien?”. El grito viene de abajo, de la cocina. Es mamá quien grita. Entonces reacciono. Mis manos salen disparadas y agarro a Tecla de donde puedo. [...] Más que sujetar a Tecla, la estrecho contra mí. Nuestras respiraciones se mezclan, nuestras miradas se encuentran. Trago saliva. Un zapato se le sale, rueda de escalón en escalón

lolop, lolop, lolop

y yo jadeo. A mi madre: “Tecla, que ha perdido un zapato...” [...].

“Ya está, ya te tengo”, tranquilizo a Tecla, aunque en realidad es a mí misma a quien estoy tranquilizando; a mi conciencia; a mi mala conciencia. Que me pregunta: “¿Y la próxima vez? ¿Tendrá Tecla tanta suerte la próxima vez?”

Después de aquello huí [...]. Qué cerca me sentí entonces de mi padre. Comprendí lo que él había vislumbrado antes de irse (pp. 120-125).

Aquest, que és per a mi un dels fragments decisius de l'obra, ens acostava moltíssim a Beauvoir i la seva denúncia d'aquesta vida de la dona “*que ja té previstes totes les etapes per endavant i cap a la qual s'encamina ineluctablement cada dia*” (Beauvoir, 2009: 163), i amb la qual Ángela no manté complicitat; una vida contra la qual es rebel·la, per la qual cosa se sent, automàticament, culpable.

Yo, [...] cuando sorprende mi reflejo agazapado en las esquinas de los espejos, no sé quién me devuelve la mirada: ¿la mujer en la que me he convertido o esa otra que estaba condenada a no salir del pueblo? Esa otra a quien la vida reservaba una existencia pequeña junto a su madre, junto a su hermana y, andando el tiempo, junto a un vecino de Barranca, un hombre cálido y bueno que le daría hijos [...]. Yo no soy quien estaba destinada a ser. Mi vida no era ésta. La vida que me correspondía no es ésta. Contra la vida que me aguardaba me sublevé, y ésta que vivo es la vida que elegí (pp. 126-127).

La seva fugida és “*el definitivo rechazo de un sistema familiar decepcionante*” (Perassi, Regazzoni *et al.*, 2006: 89-90). Tanmateix, com a conseqüència de la mala consciència, Ángela no és feliç tampoc deixant enrere Barranca i la seva família. Unes paraules de Liliana Mizrahi em semblen perfectes per il·lustrar el carreró sense sortida en el qual es troba Ángela:

[...] el sentimiento de frustración generalizado de muchas mujeres que no encuentran respuesta a sus inquietudes ni posibilidades de realizar sus vocaciones son síntomas de deseos infinitamente postergados por un sistema de culpas que descarta cualquier pretensión de trascendencia individual. Nuestro “ser-para-sí” se transforma en “ser-

para-otros” y/o “ser-contra-sí”. [...] Esta lógica de mutilación que impone la no realización de potencialidades nos exige ser pasivas (Mizrahi, 2003: 35-37).

Cap al final de l’obra, precisament, Ángela revela una decisió que il·lustra millor que cap altra aquest “*ser-contra-sí*” de les dones culpables de les quals parla Mizrahi: la renúncia a la maternitat tot i el desig de ser mare.

Lo que más lamento es no haber tenido hijos [...]. Pero hijos sanos, doña Anita. Sanos, ¿me comprende? Sin taras. Sin malformaciones. Sin enfermedades congénitas. Sin lesiones cerebrales. [...] No una limosna de hijos. No como Tecla. No, como Tecla no... [...] Así que extremé las precauciones. ¡Yo, que lo que más deseaba en este mundo era tener hijos! [...] Y para una vez, para una sola vez que me quedé embarazada, ¿se imagina qué decisión tomé, doña Anita? ¿Lo adivina? (pp. 138-139).

En definitiva, Ángela, com la Jove, se sent responsable de la mort de la seva mare i la seva germana. Tot i que no sigui causant directa de les morts, sospita –i demostra que té molts indicis per pensar-ho– que la seva mare, que els darrers anys patia del cor, va decidir matar Tecla amb un fàrmac quan ella mateixa estava a punt de morir, perquè Tecla no es quedés sola i l’haguessin d’internar:

Y el verdadero misterio de esta larga noche de horas que se arrastran como arena entre las olas es saber de dónde saca mamá las fuerzas necesarias para, en medio de tanto dolor, acercarse a la cocina, abrir el frasquito de las tabletas de nitroglicerina y machacarlas; su voluntad imponiéndose a un dolor lleno de espinas que no le impide abrir el grifo, mezclar con agua el polvo de las tabletas y dárselo a beber a Tecla [...]. Mamá apoyando la cabeza de Tecla en el hueco de su hombro, su mano acariciando la mano de su niña: [...] “Tranquila, hija, tranquila, que nos vamos juntas”. [...] Me la imagino dándole un último beso en la mejilla o en el pelo, y ni en mil años que viviera mamá volvería a darle a nadie –ni a mi padre siquiera– un beso como éste [...] (pp. 149-150).

Si Ángela no hagués marxat, probablement les coses haurien sigut molts diferents: al fragment d’impuls caïnà llegíem el que Ángela creu que hauria passat.

La Desconeguda, en canvi, mostra un cas de culpabilitat que poc té a veure amb la de la Jove i la d’Ángela. També rebutja la vida que s’espera d’ella, però d’una manera molt més incomprendible des del punt de vista del lector. Renuncia al benestar material que li pot oferir la seva família i a casar-se amb algun jove d’Innsbruck ben posicionat socialment. Com ella reconeix, s’obstina a no ser feliç lluny de R. Amb això, però, i sempre segons la meua lectura de l’obra, el que intenta és rebel·lar-se al sotmetiment patriarcal sotmetent-se ella, per voluntat pròpia, a un amor que la denigra:

Muchas mujeres intentan fallidamente sustraerse del orden burocrático mediante la “autohumillación”. Rebajándose a sí mismas pretenden degradar las leyes de las que son

víctimas. La “autohumillación” pone en evidencia la deshumanización de la educación represiva recibida (Mizrahi, 2003: 36).

Aquesta educació repressiva de la qual parla Mizrahi l’encarna, a l’obra, la mare, una dona freda, infeliç, que sempre va de dol. A diferència d’Àngela, però, la Desconeguda no es fa responsable de la seva infelicitat posterior ni mostra cap tipus de penediment; al contrari: tot ho atribueix al “destí”²², una paraula a la qual recorre al llarg de tota la carta i amb la qual queda exempta de responsabilitat –i que ens recorda Beauvoir, que intentava negar-ne l’existència (vegeu p. 14). N’aporto un exemple, malgrat que ja hem vist alguns fragments on apareixia el terme (vegeu p. 26):

No t’acuso pas, tu no em vas temptar, ni mentir, ni seduir. Vaig ser jo qui et va buscar, qui es va llançar al teu pit i es va precipitar en el seu destí. [...] mai no me n’he penedit, amor meu, mai, d’aquella nit (p. 54).

Si la Desconeguda se sotmet al seu destí, Àngela el rebutja –fuig de Barranca– i la Jove de Proust –que ha de casar-se amb un noi convenient– l’intenta accomplir sense èxit.

En relació amb això, de nou Mizrahi ens aporta algunes idees interessants quan escriu que, sovint, les dones que se senten culpables atribueixen “*‘al destino o mala suerte’ los fracasos, accidentes, errores, sin llegar a percibir y comprender el compromiso activo con las situaciones que ellas mismas desencadenan*” (Mizrahi, 2003: 37).

Efectivament, molts autors que tracten l’obra de Zweig, com Lester Hunt o Gaylyn Studlar, es pregunten per què la Desconeguda no confessa mai obertament el seu amor a R., no li diu que espera un fill seu, no li revela, quan es troben, la seva identitat. Es fa inevitable atribuir-li a la narradora certa responsabilitat, per molt que ella se l’espolsi, ja que només mira per ell i mai per ella. Encaixa amb el perfil de les dones de l’heteropatriarcat de les quals parla Studlar, les quals “*must offer men unconditional love in a role that satisfies the traditional man*” (Studlar, 1994: 36), i respon al mite de l’angelical predisposició femenina a viure per fer feliços els altres del qual parla Miquel Berga en la introducció del recull *Cinco mujeres locas* (Berga, 2001: 13).

²² Sense voluntat d’incloure la pel·lícula com una obra més de l’anàlisi comparativa, no puc evitar seguir fent-hi algunes referències. Al film, l’inici de la carta també subratlla aquesta incapacitat per resistir-se a la força del destí, una passivitat que recorda l’abandonament de la Jove als plaers culpables. Concretament, la carta de la pel·lícula diu: “*And as I write, it may become clear that what happened to us had its own reason beyond our poor understanding*”.

La Desconeguda, escriu Lucy Fischer, crea pel seu compte una “*master/slave dynamic*”²³ (Fischer, 1989: 97) que acaba amb la mort, com l’*amour fou* (*Ibid.*: 107). En la seva entrega i submissió, la narradora perd de vista tota possibilitat terrenal de ser, algun dia, la parella de l’home que estima: “*Lisa’s imagination has forged the social couple, the “us”, without the usual reciprocal requirement of romantic relationships*” (Studlar, 1994: 47), escriu Studlar. De fet, ella demostra ser ben conscient de la seva submissió:

T’he estimat des d’aquell moment. [...] ningú no t’ha estimat tan esclavament, tan lleialment, tan oblidada d’ella mateixa com la personeta que era jo [...], perquè no hi ha res al món com l’amor insospitable d’una nena, que s’està en la foscor; no té esperances, és humil i sotmès, perseverant i apassionat, tal com no pot ser-ho mai l’amor anhelós i inconscientment exigent d’una dona adulta (p. 24).

Aquesta actitud concorda perfectament amb la veneració pels objectes de R. que ja hem comentat anteriorment (vegeu n. 15, p. 26). Des del moment en què entra en contacte amb ell a través de les seves pertinences, sembla que l’objectiu de la seva vida sigui “*to become another such object as he might possess and cherish*” (Studlar, 1994: 43). “*These things become part of the strongly fetichistic component in her attraction to him*”, afegeix Studlar tot seguit.

I és que la narradora estima R. amb una mena d’adoració quasi-religiosa, el divinitza. Aquesta “*mystical exaltation*”, tal i com l’anomena Studlar (*Ibid.*: 44), marca el punt de partida de la seva actitud masoquista. Al llarg de la novel·la, menciona en tres ocasions la sacralitat amb què revesteix la persona de R.:

El teu nom [...] se’m va fer sagrat, va esdevenir el meu secret (p. 23).

Ah, quantes ximpleries vaig fer! Besava el pany de la teva porta que la teva mà havia tocat, robava la punta de cigarreta que havies llençat abans d’entrar, que per a mi era sagrada perquè havia tocat els teus llavis (pp. 27-28).

[...] aquest cos que em semblava sagrat gràcies al teu contacte (p. 55-56).

També les “creacions”, els llibres de R., són per a ella objecte de culte, escriptura sagrada: “[...] *em vaig comprar tots els teus llibres [...]. ¿Vols creure que em sé de*

²³ A l’adaptació cinematogràfica, la protagonista, Lisa, té una conversa amb el seu marit Johann quan està pensant a abandonar-lo per anar a trobar-se amb Stefan. Aleshores Johann, que ho sap tot, sembla parlar en nom dels lectors quan li recorda que ella té capacitat de decisió sobre les seves accions. La resposta de Lisa és devastadora, com llegirem:

“*You talk as though it were out of your hands. It’s not, Lisa. You have a will, you can do what’s right – what’s best for you–, or you can throw away your life. –I’ve had no will but his –ever*”.

memòria cada línia dels teus llibres, de tant que els he llegit? [...] cada paraula teva era com l'evangeli i el pàrenostre" (pp. 38-39).

I tenim, així mateix, alguns leitmotivs que semblen elements litúrgics, com les roses blanques que li envia cada any pel seu aniversari, roses que, quan la Desconeguda s'acomiada de R., li demana que segueixi posant al gerro cada any en record d'ella, en un moviment d'inversió de rols magistral. Després de la mort, és ella qui esdevé una deessa, qui demanda aquesta ofrena anual²⁴:

[...] Però ¿qui... qui t'enviarà ara les roses blanques del teu aniversari? Ai, el gerro serà buit! El petit hàlit, la petita alenada de la meua vida que t'arribava un cop l'any, això també s'haurà esborrat! Amor meu, escolta'm, t'ho prego... és la primera cosa i la darrera que et demano... fes-ho per mi, cada aniversari, que sempre és un dia que tothom pensa en ell mateix, pren unes roses i posa-les al gerro. [...] ai, només un dia l'any, molt, molt silenciosament, com jo he viscut al teu costat (pp. 89-90).

Per què escull, però, viure “molt, molt silenciosament”? Per què escull patir? Mbaré Ngom, que dedica un article a analitzar els personatges femenins d'Horacio Quiroga, escriu quelcom que és perfectament aplicable a la Desconeguda: “[Ella] *No va de frente casi nunca, lo cual implica casi siempre un doble juego por su parte. Pretende amar al mismo tiempo que levanta una barrera entre el pretendiente y ella*” (Ngom, 1989: 131). La Desconeguda mateixa, tot i que parli del “destí de no ser mai reconeguda” per ell, és qui es condemna a l'amor no correspost, a l'anonimat –no li revela el seu nom, recordem, ni en aquesta darrera carta (vegeu p. 26)–, a ser la Desconeguda, “*la dona invisible, sense cos i apassionada*” (p. 91).

En relació amb la culpa, doncs, respon a un patró diferent del que vèiem en la Jove i en Àngela, ja que és incapaç d'identificar i jutjar una culpa que, per part del lector, és impossible d'ignorar. La narradora de Zweig és, com escriu William Neblett, “*a conscienceless person who never experiences guilt and who, nevertheless, repeatedly forgives himself for the wrongs he commits*” (Neblett, 1974: 657). I és que, certament, la Desconeguda reconeix de passada, molt subtilment, alguns errors:

Que beneita, tu no vas mirar-me mai, gairebé mai més (p. 26).

²⁴ La pel·lícula també s'encarregà d'insinuar la idea que la protagonista és, en el fons, una deessa per a R., encara que ell no en sigui conscient fins la recepció de la carta.

“Stefan: [looking at a Greek statue] *She fascinates you, too. You remember the Greeks built a statue to a god they didn't know, but hoped someday would come to them... Well, mine happens to be a goddess.*

Lisa: [smiling] *And you never found her.*

Stefan: *For years, I never woke in the morning, but I said to myself, 'Perhaps today she will come... and my life will really begin'. Sometimes it seemed very near. Well, now I'm older and I know better”.*

No l'has conegut mai, el nostre pobre fill; ara em recrimino haver-te'l ocultat, perquè l'hauries estimat (p. 66).

Oh!, era ben conscient de la baixesa i la ingratitude, del deshonor que causava a un amic sincer, sabia que actuava ridículament i que la meua bogeria ofenia mortalment, per sempre, una persona bondadosa i sentia que destrossava la meua vida (p. 78).

Per tant, a diferència de la Jove, per exemple, des de la crítica de Greenspan o Neblett (vegeu p. 11) la Desconeguda seria un subjecte que fracassa moralment: és incapaç de veure la seva incapacitat de sentir culpa i de sentir culpa per això mateix, la qual cosa la fa automàticament d'alguna forma culpable, ja que, recordem, la culpa té un component positiu de prestigi moral. És per això que defenso que, tot i que molt més esmunyedissa, també presenta una culpa. L'entenc sempre, però, com una culpa *inconscient*, no reconeguda, de la qual ja havíem parlat al “Marc teòric i metodològic” de la mà de Freud i Mizrahi (vegeu pp. 13-14): una culpa essencialment femenina, que trobaria el seu origen en la cultura dominant, envers la qual la dona manté una posició hostil²⁵, i que es plasma en el caràcter masoquista i en l'auto-càstig.

La seva és, en suma, un tipus de conducta que em recorda unes paraules de Nietzsche a *La genealogia de la moral*, que, pels termes que emprava en relació amb el coneixement i el desconeixement, no podrien encaixar millor amb l'obra que tractem ara: “*Nosotros los que conocemos somos desconocidos para nosotros, nosotros mismos somos desconocidos para nosotros mismos: esto tiene un buen fundamento. No nos hemos buscado nunca, —¿cómo iba a suceder que un día nos encontrásemos?*”. I amb això tornem a Hunt (vegeu n. 16, p. 27): “*The ignorance she confesses [...] is about herself*” (Hunt, 2006: 56), atès que ocupa tota la seva memòria a recordar apassionadament els moments que giren entorn d'ell. De fet, tot i no haver parlat amb ell més que tres o quatre ocasions en tota una vida, parla de R. com si en conegués cada pensament. “*I a més, et conec; et conec tan bé com amb prou feines et coneixes tu mateix*” (p. 58), li diu. Vull recollir ara quatre paràgrafs que perfilen amb una precisió desconcertant la presumpta personalitat del destinatari de la carta —es decisió nostra creure la Desconeguda o no:

Ara només et tinc a tu al món, només a tu que no saps res de mi, tu que mentrestant jugues sense sospitar res o flirteges amb coses i amb persones (p. 10).

²⁵ A *Carta d'una desconeguda*, aquest cultura implicaria que la protagonista es casés amb un jove ben posicionat i complís el rol tradicional d'esposa i mare, deixant de banda el seu somni d'amor platònic, idealitzat. La seva manera de rebel·lar-s'hi és entregar-se per complet a aquest tret de la seva personalitat, que no pensa domar, encara que fer-ho impliqui fer-se infeliç.

[...] vaig reprimir qualsevol vacil·lació de vergonya tan sols perquè no endevinessis el secret del meu amor per tu, que sens dubte t'hauria esglaiat. Perquè a tu, certament, només t'agraden les coses fàcils, enjogassades, sense pes, tens por d'immiscir-te en un destí aliè (p. 53).

No t'acuso, t'estimo tal com ets, ardent i desmemoriat, abnegat i infidel, t'estimo així, només així, com sempre has estat i com ets encara (p. 56).

Novament vaig restar amb tu tota una nit meravellosa, però no em vas reconèixer ni en la nuesa del cos. Vaig experimentar la benaurança de les teves sàvies tendreses i vaig veure que la teva passió no fa cap diferència entre una que vols i una que compres, que et lliures totalment al desig amb la plenitud irreflexiva i pròdiga del teu tarannà. [...] vaig tornar a sentir aquesta dualitat teva que és única, la passió intel·lectual i sàvia que es barreja amb la sensual [...]. Mai no he conegut cap home que es lliuri al moment amb tanta tendresa, que ofereixi la seva profunda intimitat amb tant d'altruisme i, certament, que després ho dilueixi tot en un oblit tan infinit, gairebé inhumà (p. 80).

El més sorprenent de tot és fins a quin punt, només amb l'observació, sense que calgui un contacte directe, la Desconeguda aconsegueix clissar R.:

[...] Ho sabia tot, coneixia cadascun dels teus costums, cada corbata, cada vestit, aviat vaig distingir cadascun dels teus coneguts i vaig separar els que m'agradaven dels que m'eren antipàtics (p. 27).

[...] la teva bondat és gran, infinitament gran, però és –dispensa'm– indolent. Vol que la demanin, que la busquin. Ajudes per vergonya, per debilitat, no pas per plaer. Deixa que t'ho digui francament: t'agrada més un company en la fortuna que un pobre necessitat. I a les persones que són com tu, tot i que siguin molt bones, costa de demanar-los res. Un dia, quan encara era una nena, vaig veure per l'espill que donaves almoina a un captaire que havia trucat a la teva porta. Ho vas fer ràpidament i fins i tot vas ser molt generós, abans que no et demanés res, però li vas allargar l'almoina amb una certa angúnia, de pressa, per tal que se n'anés aviat [...]. I aquesta manera teva d'ajudar, inquieta, esquerpa, fugint de l'agraïment, no l'he oblidada mai (pp. 59-60).

La Desconeguda és, a tall de cloenda, una dona que coneix millor l'home que estima que no pas a si mateixa, que no té interès a conèixer-se, que no s'importa; una dona dependent i amb una paradoxal voluntat de ferro: mantenir-se sotmesa a un altre. És des d'aquesta òptica que és possible fer-la, als nostres ulls, responsable i culpable de la seva dissort.

3.4 Taula comparativa

	<i>JOVE</i>	<i>DESCONEGUDA</i>	<i>ÁNGELA</i>
Naturalesa de la narradora	Anònima, homodiegètica, extradiegètica i autodiegètica	Anònima, homodiegètica, intradiegètica i autodiegètica	Homodiegètica, extradiegètica i autodiegètica
Estructura temporal cíclica	Present (agonia) Passat (<i>Oublis</i>) Present (agonia)	Present (recepció de la carta) Passat (contingut de la carta) Present (reacció del destinatari de la carta)	Present (viatge en tren cap a Barranca) Passat (infància d'Àngela, des que neix Tecla fins que marxa a Madrid) Present (amb continuació: enterrament)
Estructura espacial	París <i>Oublis</i> París (<i>Oublis</i>)	Viena Innsbruck Viena	Barranca Madrid Barranca Madrid
Naturalesa del relat	Confessió mental de caràcter expiatori	Carta que constitueix un testament escrit, una confessió redemptora	Confessió en forma de corrent de consciència
Univers familiar	Amor desesperat per la mare El pare és mencionat de passada. Mor quan ella encara és petita	Relació cada vegada més freda amb la seva mare, sobretot a partir del segon matrimoni d'aquesta darrera. Relació nul·la amb el pare, que mor quan ella encara és petita	Relació cada vegada més complexa amb la seva mare i amb la seva germana retardada, Tecla Relació nul·la amb el pare, que abandona la família quan ella té cinc anys i neix Tecla

	<i>JOVE</i>	<i>DESCONEGUDA</i>	<i>ÁNGELA</i>
Estatus econòmic	Burgèsia benestant	Baixa burgesia	Classe treballadora
Relació amb la fe	Confessió religiosa i retorn a Déu en el moment de la mort	Nul·la. El seu objecte de veneració és l'home al que estima	Deixa de creure de petita. Retorn a Déu quan moren la seva mare i la seva germana
Culpa: naturalesa i motiu	La Jove "assassina" la seva mare, representant d'una mena de santedat, amb la seva reincidència en els " <i>plaisirs coupables</i> " (p. 174)	La protagonista no reconeix cap sentiment de culpa, sinó el contrari. La seva missiva és una contínua autojustificació. No obstant això, la protagonista té un sentiment de culpa latent, inconscient, que la du a castigar-se i humiliar-se	Ángela desitja que la seva germana mori, és a punt de permetre-ho, i finalment abandona per sempre la seva mare i germana, sabent que causa un gran dolor
El destí	Intenta aconseguir-lo sense èxit	S'hi sotmet	El rebutja
Mort	Suïcidi amb un tret que no li causa la mort immediata	Mort per malaltia poc després de la mort del fill	Mort natural, en soledat

4. Conclusions

Al llarg d'aquest treball he intentat resseguir la presència de l'arquetip del *jo* femení culpable en totes tres obres, així com indagar-ne les característiques –tant les compartides com les particulars– i el rerefons de cadascun amb l'ajuda de la teoria crítica feminista i la psicoanàlisi.

Remuntant-me a la definició de culpa elaborada al punt 2.1, penso que Ángela és, de les tres narradores, la que millor encaixa en el concepte de “vergonya social” de Honneth. Ella, a part de sentir-se culpable, *se sent jutjada culpable* pels altres. Tothom al poble sap quina ha sigut la seva mala acció –abandonar la seva mare i la seva germana–, mentre que les accions de la Jove o de la Desconeguda romanen, fins al final de la seva existència, ocultes als ulls de la societat. D'aquí que s'hagi esmentat, d'altra banda, la dimensió redemptora dels seus relats: confessen el secret de les seves vides.

Comentava també a l'apartat 2.1 que la culpa precisa sempre d'un *altre* respecte del qual el *jo* se sent culpable: en la isolació absoluta no hi hauria lloc per a la culpa. Si en la Jove aquest *altre* era, més que ningú, la mare, la primera i última a descobrir el seu “crim” secret, i que mor en fer-ho, en el cas d'Ángela ho són moltes més persones: la mare i els veïns del poble en el seu conjunt.

Les tres narradores són conscients que duen a terme la transgressió d'uns valors culturals i d'un codi moral. La Desconeguda estima d'una manera que ella mateixa defineix com a esclava i parla de l'amor per R. en termes de “secret”, ja que sap que ningú a qui l'hi expliqués comprendria la dimensió de la seva entrega. En un episodi ja citat en què abandona la reunió nocturna en què es troba per marxar amb R. d'amagat, reconeix “*la baixesa i la ingratitud*” (p. 78) del seu comportament, així com el “*deshonor*” (*Ibid.*) que causa al seu company sentimental d'aleshores, també present a la reunió. La Jove, per la seva banda, afirma que “peca” –terme que implica l'incompliment d'un manament. És incapaç de controlar els seus impulsos libidinosos, insuficiència que atribueix a la “manca de voluntat”:

Ce qui désolait ma mère, c'était mon manque de volonté, je faisais tout par l'impulsion du moment. [...] Il ne fallait guère compter, pour transformer ma vie et créer ma volonté, sur un miracle qui ne m'aurait coûté aucune peine. Désirer avoir de la volonté n'y suffisait pas. Il aurait fallu précisément ce que je ne pouvais sans volonté: le vouloir (p. 171).

La Jove sap, en definitiva, que la seva conducta no és la que pertoca a una senyoreta de bona família, com és ella. I en tercer lloc, Ángela, que coneix el deure moral que té de romandre a Barranca i fer-se càrrec de la seva germana, decideix ignorar-lo i desentendre's de la seva família. Sens dubte, les tres són dones d'extrems, s'allunyen de qualsevol punt mig.

Només Ángela i la Jove, però, senten que les seves accions les obliguen a un deute amb la societat. Si la Jove paga aquest deute suïcidant-se, Ángela el carrega fins a la seva vellesa, i només sentirà cert alliberament a mesura que les persones del poble vagin morint: els *altres* que la conceben com a culpable i que, amb aquest judici, la retenen en el passat:

Y aquí –así– terminaría esta historia... si no fuese porque el timbre del teléfono seguirá taladrando mis negras madrugadas.

Y cada vez que descuelgue, una voz al otro lado de la línea anunciará que alguien más ha muerto: quizá Virtudes, o doña Anita, o Manolo el del bar; quizás el propio don Gabriel, achacoso de años.

Y con cada nombre pronunciado en la oscuridad sentiré que se rompe otro eslabón de mi pasado. Que ya nada me une al pasado. Que mi pasado es sólo un recuerdo lejano, nebuloso, inalcanzable (p. 144).

En el psiquisme de la Desconeguda, hem vist que el sentiment de deute no és aplicable perquè hi manca el procés d'interiorització de la culpa del qual també havíem parlat al principi d'aquest treball. El seu cas, per contra, s'emmarca en una culpa inconscient que hem definit en termes freudians, culpa que la du a neutralitzar-se, a oblidar-se. Es converteix per voluntat pròpia en la Desconeguda, i cerca fora, en una sola persona –R.–, el reconeixement que no es dóna a si mateixa. La paradoxa, tanmateix, la conduirà a preguntar-se quin sentit té estimar apassionadament un home que mai no l'ha reconegut:

[...] sabia clarament què volia: [...] que em reconeguessis després de tots els condemnats anys de melangia, volia que em fessis cas, que m'estimessis.

Però no et vas adonar de mi ni de bon tros, malgrat que m'estava clarament cada vespre al teu carrer, tant si nevava com si bufava el tallant vent vienès. Sovint esperava moltes hores en va [...].

No em vas reconèixer, ni llavors ni mai, mai no m'has reconegut. Com t'haig de descriure, estimat, la decepció d'aquell moment? (pp. 43 i 45).

Ara ja no tinc ningú més que tu al món a qui estimar. Però ¿qui ets tu per a mi, tu que no m'has conegut cap vegada, que passes pel meu costat com si ho fessis pel costat d'un rierol, que em trepitges com si fos una pedra, que sempre tires endavant i em deixes en l'eterna espera? (p. 87).

Les tres narradores, per finalitzar aquest repàs del concepte de culpa, duen a terme un procés de desvalorització: es viuen cada vegada com a persones menys valuoses, i

esdevenen tres dones masoquistes, desgraciades i, per una o altra via, culpables. Veient aquest resultat, és legítim plantejar-se si la identitat de dona que presenten aquestes obres és “*a normative ideal rather than a descriptive feature of experience*” (Butler, 2007: 23), una identitat de gènere alineada amb la culpa que, com prova la distància cronològica entre les narracions, es manté a través del temps unificada, internament coherent (*Ibid.*: 22), i que permet veure els textos com una sèrie temàtica, com una tríada que abraça més d’un segle de producció literària europea. Llegint-los plegats, podem acabar pensant que el sexe és “una causa” determinant de la conducta i de l’experiència de culpa.

En clara oposició a aquest punt de vista essencialista del sexe, Butler defensa la performativitat del sexe, el qual “*is always a doing*” (*Ibid.*: 34). I també Nietzsche, tot i que no pensés en clau feminista, argumentava a *La genealogia de la moral* l’artificialitat de l’associació entre ésser –sigui del sexe que sigui– i acció: “[...] *no hay ningún ‘ser’ detrás del hacer, del actuar, del devenir; ‘el agente’ ha sido ficticiamente añadido al hacer, el hacer es todo*” (Nietzsche, 1996: 52)

Aquestes narradores, efectivament, es poden veure com a insatisfactòries a la llum de cert feminisme, ja que perpetuen un model de dona patidora que, com dèiem a l’apartat 2.2, és variant en les seves formes però monòtona en el seu significat (vegeu p. 15), i que, en el moment en què traspassa el paper, pot interferir realment en com les dones *es* pensen, *s’identifiquen*. El potencial de la literatura per adobar el sòl de pensaments preconcebuts és gegantí, com suggereixen les paraules de Martin Amis a la seva autobiografia, *Experience*: “[...] *all writers know that the truth is in the fiction*” (Amis, 2001: 28).

Tanmateix, aquesta interpretació crítica també pot pensar-se a la inversa. Sense pretendre que la literatura es converteixi en una eina al serveix dels missatges políticament correctes, no està de més admetre que aquestes tres dones no deixen indiferents, i que l’impacte de les seves històries pot molt bé incitar a la reacció o, si més no, a la reflexió de l’anomenada “*marca de gènere*” (Butler, 2007: 35). Si no, recordem les paraules de Montserrat Roig quan deia que “*la cultura és l’opció política més revolucionària a llarg termini*”.

El potencial d'aquestes obres, però, no es limita només a l'anàlisi de la culpa femenina i de les seves implicacions. De fet, hi ha diferents aspectes que m'hauria agradat explorar en cas que l'extensió d'aquest treball ho hagués permès. Un d'ells és la possible relació del psiquisme de les protagonistes amb la manca de la figura paterna: volien donar a entendre, els autors d'aquestes obres, que una dona que creix sense el pare serà infeliç? Molt probablement, el feminisme contestaria a aquesta possible insinuació insistint, en canvi, en els "avantatges" de l'absència de tota figura patriarcal. Les eines de la psicoanàlisi, en aquest punt, serien indispensables per estudiar l'inconscient de les tres protagonistes i comprovar si la manca del pare té realment "conseqüències negatives" en el seu psiquisme –conseqüències que haurien conduït, suposadament, als "errors" de totes tres, la seva "infelicitat" i el seu sentiment de culpa. En tot cas, també en això la Jove i Ángela presenten analogies que les distingeixen de la Desconeguda: hauríem de parlar d'osmosi filla-mare en Proust (Freud parlaria de preedipisme, absència d'Èdip) i complex d'Èdip (sintonia amb el pare) i identificació amb ell en Fontana.

Un altre aspecte interessant és la relació de les narradores amb la mort. Tractaré d'explicar aquest segon eix una mica millor, ja que la simple menció em sembla que no deixa entreveure a què em refereixo. La mort està molt present en totes tres obres. Tot i que és cert que ja hem mencionat que la Jove i Ángela "maten" éssers de la seva família involuntàriament (vegeu pp. 41 i 45) i, a més, i la Jove es mata a si mateixa i Ángela avorta voluntàriament, hi ha també altres morts interessants d'analitzar. A *Carta d'una desconeguda*, la reacció de la protagonista a la mort del fill recorda molt la reacció d'Ángela davant la mort de la mare: cap de les dues s'atreveix a mirar el cadàver, i ambdues fan al·lusió a l'angoixa que els provoca imaginar un possible gest del difunt que reveli que encara viu. En aquest terreny, es podria investigar si les reaccions de les protagonistes davant el cadàver són una manifestació més del sentiment de culpa. Aporto un fragment de cada obra:

No goso mirar-hi, no goso moure'm, perquè quan les espelmes flamegen, s'esquitllen ombres sobre la cara i la boca tancada del meu fill, i llavors sembla que se li moguin els trets i podria dir que no és mort, que es tornarà a despertar (p. 9).

[...] habría entornado las contraventanas y me habría sentado a velar el cadáver [de la mare], dispuesta a cumplir una vieja promesa que me arrancó muchos años atrás: cerciorarme de que estuviera realmente muerta y no era víctima de un ataque de catalepsia, su peor pesadilla. [...] Mamá siempre creyó que a mi abuela la enterraron viva, pero jamás se atrevió a pedir la exhumación del cadáver. Tal vez temía que el

descubrimiento de la marca de unos arañazos en el interior del féretro —o algo peor— confirmara sus sospechas (pp. 80-82).

Tanco aquí, doncs, el suggeriment de nous temes de recerca a què duu l'estudi comparatiu: em sembla suficient per demostrar que aquest, com qualsevol treball acadèmic, no pot esgotar completament la qüestió que planteja i, a més, té un horitzó d'investigació que va més enllà del seu punt i final.

A la llum de tot el que sí he tractat, hem vist com les nostres tres narradores són víctimes de conflictes psicològics que les apropen a la culpa, a la mala consciència, tant si aquesta acaba sent reconeguda com si no. Sens dubte, totes tres poden ser casos d'estudi de les conseqüències que ha comportat el seu creixement en el si d'una societat patriarcal. La seva dimensió, però, va molt més enllà de dona-víctima del patriarcat. La Jove, la Desconeguda i Ángela són, per sobre de tot, tres dones que representen un misteri indesxifrabable que ens impedirà saber qui foren realment i per què feren el que feren, misteri que atrapa i que fa honor a l'encís més genuí de la gran literatura.

5. Bibliografia citada

5.1 Bibliografia primària

FONTANA, Antonio (2003). *El perdón de los pecados*, Barcelona: El Acantilado.

PROUST, Marcel (1971) [1896]. *Les plaisirs et les jours*, París: Gallimard.

ZWEIG, Stefan (1998) [1927]. *Carta d'una desconeguda* (traducció de Carme Gala), Barcelona: Quaderns Crema.

5.2 Bibliografia secundària

AMIS, Martin (2001). *Experience*. Nova York: Vintage Books.

APARICIO, Javier (2011). *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*, Madrid: Cátedra.

ASSOUN, Paul-Laurent (2003). *Freud y las ciencias sociales*, Barcelona: Del Serval.

BEAUVOIR, Simone de (2009). *Ningú no neix dona. Antologia de textos d'El segon sexe*, edició a cura de Marta Segarra, Vic: Eumo Editorial.

BERGA, Miquel (ed.) (2001). *Cinco mujeres locas. Cuentos góticos de la literatura norteamericana*, Barcelona: Lumen.

BUBER, Martin (1957). "Guilt and Guilt Feelings", *Psychiatry*, n° 20, pp. 114-129.

BUTLER, Judith (2007) [1990]. *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, Nova York / Londres: Routledge Classics.

CAVELL, Marcia (1975). "Guilt and guilt feelings: power and the limits of power", *Ethics*, vol. 85, n° 4, pp. 288-297.

CHARTIER, Roger (2007). "El pasado en el presente. Literatura, memoria e historia", *Co-herencia*, vol. 4, n° 7, Medellín: Universitat AEFIT.

FISCHER, Lucy (1989). *Shot/Countershot: film tradition and women's cinema*, Basingstoke: Macmillan Education.

FREUD, Sigmund (1989) [1924]. "El problema económico del masoquismo", *Obras completas*, vol. XIX, Buenos Aires: Amorrortu.

GARCÍA, Nora C. (2010). "Sentimiento y conciencia de culpa en las mujeres. La feminidad y el superyó femenino", *Anuario de investigación 2009*, Mèxic: UAM-X, pp. 515-538.

—————; SHIMADA, Michiko; VARGAS, Lilia E (2008). “Las mujeres y la culpa según el mito de los orígenes”, *Anuario de investigación 2007*, Mèxic: UAM-X, pp. 602-617.

GENETTE, Gérard (1989) [1972]. *Figuras III*, Barcelona: Lumen.

GREENSPAN, Patricia (1992). “Guilt and guilt responsibility”, *Mind*, vol. 101, nº 402, pp. 287-303.

HAMBURGER, Käte (1995) [1957]. *La lógica de la literatura*, Madrid: Literatura y debate crítico, Visor.

HONNETH, Alex (1997) [1992]. *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales*, Barcelona: Crítica.

HUNT, Lester H. (2006). “The paradox of the unknown lover: a reading of *Letter from an unknown woman*”, *The journal of aesthetics and art criticism*, vol. 64, nº 1, pp. 55-66.

KIERKEGAARD, Soren (1979) [1844]. *El concepto de la angustia*, Madrid: Espasa-Calpe.

KOPPELMAN, Susan (ed.) (1973). *Images of women in fiction: feminist perspectives*, Bowling Green: Bowling Green University Popular Press.

KORTSCH, Gabriela (1998). “Fatherless women: what happens to the adult woman who has raised without her father?”, *Trans4Mind* (en línea).

Disponible a:

<http://www.trans4mind.com/counterpoint/index-happiness-wellbeing/kortsch4.shtml>
[darrera consulta: 9/05/2016]

OPHÜLS, Max (dir.); KOCH, Howard (guió) (1948). *Letter from an unknown woman*, Estats Units: Rampart Productions / Universal Pictures.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1987) [1958]. “La estructura de los mitos”, *Antropología estructural*, Barcelona: Paidós, pp. 229-252.

MIZRAHI, Liliana (2003). *Las mujeres y la culpa*, Buenos Aires: Nuevo Hacer Grupo Editor Latinoamericano.

MOI, Toril (1988) [1985]. *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra.

MORENO, Montserrat; SASTRE, Genoveva; PAVÓN, Teodosia (2003). “La construcción del razonamiento moral: el sentimiento de culpa”, *Anuario de psicología*, vol. 34, nº 2, pp. 191-201.

MORRIS, Herbert (1971). “Guilt and suffering”, *Philosophy east and west*, vol. 21, nº 4, pp. 419-434.

- NEBLETT, William (1974). "The ethics of guilt", *The journal of philosophy*, vol. 71, nº 18, pp. 652-663.
- NGOM, Mbaré (1989). "Los personajes femeninos en la creación literaria de Horacio Quiroga", *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 11, pp. 129-136.
- NIETZSCHE, Friedrich (1996) [1887]. *La genealogía de la moral: un escrito polémico*, Madrid: Alianza.
- PASTOR, Rosa (1998). "Asimetría genérica y representación del género", *Género y sociedad*, Juan Fernández (coord.), Madrid: Pirámide, pp. 207-236.
- PERASSI, Emilia; REGAZZONI, Susana (coord.) (2006). *Mujeres en el umbral: la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*, Sevilla: Renacimiento.
- REAL, Carolina (2003). "De lo femenino al mito", *Fortunatae. Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, nº 14, pp. 199-208. Disponible en línea a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1393703> [darrera consulta: 29/04/2016]
- ROJAS, Antonio (2011). *Modos de significar el género en narrativa. La (des)construcción de la homosexualidad en Le bal des folles*, Barcelona: Màster en Estudis Comparatius de Literatura, Art i Pensament, Universitat Pompeu Fabra.
- RICOEUR, Paul (1982) [1960]. *Finitud y culpabilidad*, Madrid: Taurus.
- SINGER, Irving (1987). *The nature of love*, 3 vols. Vol. 3: *The modern world*, Chicago: University of Chicago Press.
- SMITH, Roger (1968). "The political meaning of unconscious guilt", *Political science quarterly*, vol. 83, nº 4, pp. 505-515.
- STUDLAR, Gaylyn (1994). "Masochistic performance and female subjectivity in *Letter from an unknown woman*", *Cinema journal*, vol. 33, nº 3, pp. 35-57.
- VIOLLET, Catherine (2007). "'La confession d'une jeune fille': aveu ou fiction?", *Item. Site oficial de l'Institut des textes & manuscrits modernes* (en línea). Disponible a: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=172910> [data de publicació: 4 de juliol de 2007] [darrera consulta: 12/04/2016].
- WEISSTEIN, Ulrich (1975). *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Planeta.
- WITTIG, Monique (1983). "The point of view: universal or particular?", *Feminist issues*, vol. 3, nº 2, pp. 63-69.