

## UN PONT ENTRE LES CONSCIÈNCIES: LES FICCIONS D'ISABEL CLARA SIMÓ

Anne Charlon

L'OBRA DE FICCIÓ D'ISABEL CLARA SIMÓ CONSTITUEIX un conjunt apassionant per la seva coherència i diversitat. Amb més de vint títols publicats fins ara, I. C. Simó és la prova de la normalització de la novel·la catalana, i d'una dedicació veritable de l'escriptora al gènere ficcional: la regularitat de publicació dels seus títols des de *Es quan miro que hi veig clar*, el 1978, fins a *El gust amarg de la cervesa*, el 1999, fa palesa l'existència d'un públic lector, d'una vida editorial en català que ha pogut desenvolupar-se sense entrebancs històrico-polítics durant més de vint anys –situació inèdita, cal recordar-ho, als Països Catalans–, fa palesa també la categoria de l'escriptora com a novel·lista «a part entiera» car, encara que ha conreat el periodisme, l'assaig i el teatre, és el gènere ficcional el que indubtablement l'atreu. L'atreu per i en totes les seves possibilitats: com a espai d'imaginació, d'invenció, però també com a instrument d'indagació de la realitat tangible (la dels fets socials, històrics, polítics), i d'aquesta altra realitat més invisible, la de la psique, dels mecanismes amagats de la ment; també com a terreny d'exploració tècnica dels recursos que poden oferir els subgèneres, els jocs de perspectiva narrativa i el llenguatge. Pocs escriptors, i no només catalans, s'han valgut de tal diversitat de gèneres: històric, policíac, paròdic, psicològic, etc., tot conservant una unitat personal indiscutible. Mai no es tracta, en el cas d'I. C. Simó, d'un experimentalisme gratuït, sinó de trobar la forma més adient a la història que vol contar, i d'adaptar-la a les necessitats pròpies d'una ficció.

Per això voldria destacar dos aspectes de l'obra d'I. C. Simó que em

semblen característics: la creació de personatges i situacions que permeten revelar els ressorts ocults de les conductes humanes (i això suposa també una pràctica exotèrica enfront de l'esoterisme); i els pactes de lectura molt peculiars que la novel·lista estableix amb el lector.

## Exploracions del cervell humà

Cal precisar dos aspectes previs: el primer és que molt sovint el resum que apareix a la coberta de les novel·les d'I. C. Simó les presenta com «novel·les psicològiques», la qual cosa és tan exacta com inexacta segons el sentit que hom atribueix a l'expressió. Inexacta per qui l'interpreta com novel·la de dona que analitza els sentiments, s'interessa pel psicologisme dins d'una visió sentimental, romàntica. Absolutament exacta si s'admet que significa furgar l'esperit humà per descobrir les pulsions més fondes i analitzar-ne la part salvatge, innacceptable, inconfessable. El segon és que la majoria dels personatges i de les situacions, al començament de la ficció, pertanyen a la més absoluta normalitat: gent corrent, representativa de tots els grups socials, que viu una existència banal. Però és precisament el que interessa la novel·lista: d'una banda mostrar com l'imprevisible, l'excèpcional pot sorgir, trastornar l'ordre establert i revelar personalitats i realitats impensables, d'una altra, i més encara, mostrar tot el que amaga l'aparent normalitat, el que oculten les relacions civilitzades. L'escriptura és com un escapel que aixeca capes i més capes per escorxar de viu en viu fins a deixar ben visible el nucli de desraó de cadascú. Per això el tret essencial comú a tota l'obra de ficció d'I. C. Simó és la violència de les relacions humanes, violència analitzada en totes les seves modulacions: violència física, psicològica, moral; violència de la família, de la parella; violència que exerceix el que disposa d'un poder, fins i tot d'una engruna de poder; violència del desig, violència de la indiferència, de la incomprensió. No vol dir exaltació o justificació de la violència per part de l'autora sinó lucidesa, clarividència. Així, el títol del primer recull de contes *Es quan miro que hi veig clar* és una declaració d'intencions: mirar, aplicar una mirada agudíssima, no despietada però sí escodrinyadora, i, mostrar en la ficció el que pot haver de fictici i de fingit en la realitat. Així certes ficcions que semblen proposar situacions excepcionals –o fins i tot inversemblants– s'han de llegir com casos exemplars –i no tan extrems– de la violència incidiosa que regeix les relacions humanes. Si analitzem les successives situacions de violència de *Júlia* (la castració del Pelletes per les obreres, la mort dels obrers, la del pare de Júlia, la seva esterilitza-

ció imposada per la sogra, la cremada d'aquesta per Júlia) veiem que són moments paroxístmics d'una violència latent, acumulada. A la violència dels poderosos, dels posseïdors, respón la violència dels desposseïts. Si la sogra fa esterilitzar Júlia és per desposseir-la del poder que suposava la maternitat: la venjança de Júlia contra la sogra és l'etapa última de la seva presa de poder dins de la família. A mesura que Júlia accedia a la possessió d'aquest poder, s'anava desposseint de la pròpia identitat (de dona, de classe, etc.), i la violència que exerceix al final de l'obra no pot redimir-la de les successives desposseïcions, com la castració de Pelletes no podia redimir les obreres de l'opressió soferta, com tampoc la violència de Magdalena (*Monsieur l'ocell*) o de la Cari (*Xirigueig*) no adoba la frustració, l'amargor, ni el dolor provocats per l'abandó o la traïció del que les protagonistes estimaven, i de qui es pensaven estimades. És especialment d'aquest sentiment, suposadament tan noble i desinteressat, l'amor, que I. C. Simó busca el vessant més tèrbol. L'exemple més ferotge és Quim (*La Salvatge*), qui exerceix sobre Dorothy/Dolors una violència cada vegada més brutal a mesura que avança la seva passió per ella; però el desig de possessió exclusiva apareix com la forma extrema de la violència que suposava ja el paper de Pigmalíó que s'havia atribuït; el desig de modelar una persona, de forjar la seva personalitat segons els criteris i el gust propi és, per essència, una violència contra aquesta persona ja que significa negar-li la pròpia identitat. El desig de possessió en exclusivitat de l'altre, i doncs la voluntat de reduir-lo, no són, en les ficcions d'I. C. Simó, específicament masculins, ni específics de la relació d'amor de la parella: els trobem en els personatges femenins de *El mossén* (Maria, Desidèria volen l'interès exclusiu del Mossén i provoquen la seva desgràcia; els respectius marits de Sara (*Una ombra fosca*), Teresa (*L'airet del matí a Barcelona*), Mercè (*La bona persona del senyor Joan*), han —o havien— anihilat la personalitat d'aquestes dones; però en *T'estimo Marta*, és Lídia qui aferma la seva personalitat mentre Ferran s'endinsa en la depressió; i l'amor de Maria (*Els ulls de Clídice*), que no pot acceptar que la filla se'n vagi a viure amb Josep, és igualment possessiu.

La violència del sentiment apareix sempre destructora encara que ningú no utilitzi la força física. La violència de la paraula dita o escrita pot ésser tant o més destructora que la dels actes concrets (com és el cas, per exemple, en el conte *Rosina, my darling*, o en la novel·la *Ídols* en el triangle Bru - Gil - Ruth). Però l'extrema lucidesa d'I. C. Simó en descobrir la complexitat de les conductes i reaccions humanes la porta a crear situacions de ficció en les quals els sentiments o actituds aparentment inofensius es revelen igualment devastadors. Una de les formes més amagades

de la violència que regeix les relacions entre els seus personatges és la provocada per la incomprensió, la indiferència, o, fins i tot la insuficiència de l'amor. En aquests casos, en general, el que caracteritza el personatge cruel és la total bona consciència. La pròpia indiferència el fa cec al sofriment que provoca: els pares de Ferran (*T'estimo, Marta*), que sempre van preferir el germanet mort; el de Josep (*Els ulls de Clídice*), qui prefereix el germà menor; els dos amics de Teresa (*L'airet del matí...*), que no la volen veure com a dona encara capaç d'estimar i de desitjar; el Bru d'*Ídols*, que primer abandona el pare i la tieta sense remordiments perquè té ganes de viure a París, i que després es deixarà estimar per Marta i Maria Dolça sense preocupar-se del que elles poden desitjar, són uns exemples, només, d'aquesta crueltat civilitzada acceptada per tothom, que la novel·lista desemmascara, fiblant així la consciència de cadascú que pot identificar la pròpia actitud amb la del personatge que llegeix.

Una altra originalitat d'I. C. Simó en la tasca d'assenyalar les petites i grans crueltats consisteix en desemmascarar també la responsabilitat de les «víctimes». Així com es nega a fer sempre de la dona la víctima, la feble, la pacífica i la dolça, l'autora mostra la part de culpabilitat del (de la) que es deixa rebaixar, aixafar, i provoca, en bona mesura, el menyspreu o la violència. La mare de Raquel (en la novel·la *Raquel*) n'és un exemple perfecte: «víctima» del marit, però també de la pròpia incapacitat a assumir-se, sortir de la vida estreta en què es complau, esclava voluntària que es prepara a repetir la situació quan Raquel esdevé cap de la família. El caràcter repetitiu del cercle viciós (frustració, insatisfacció, que provoquen amargor o insensibilitat, que provoquen de bell nou altres frustracions, etc...) és el tema, per exemple, d'"Engruna de res" o "Sense aturadors" del recull *Es quan miro...* La víctima esdevé botxí però podrà tornar a ésser víctima, etc.

No es tracta, doncs, d'una visió maniquea, de denunciar els dolents i encensar els bons, sinó de mostrar «[la] caverna [que] portem a dintre» (*Ídols*, pàg. 85).

No es tracta tampoc de reduir els conflictes humans al nivell individual I. C. Simó, al llarg de la seva obra de ficció, construeix un sistema de cercles concèntrics o d'espiral: la parella, la família, el grup social reduït, la societat, són els diferents espais on s'estableixen relacions de força i de poder. Cada institució viu com una horda, i la violència que impera en cada grup repercuteix en els altres. El que mostra també la novel·lista és que les regles que imposa la societat occidental molt sovint augmenten els conflictes quan pretenen (i haurien de) reduir-los. Reproducció de, o incitació a, l'exercici de la força sobre el feble (el més feble si pot

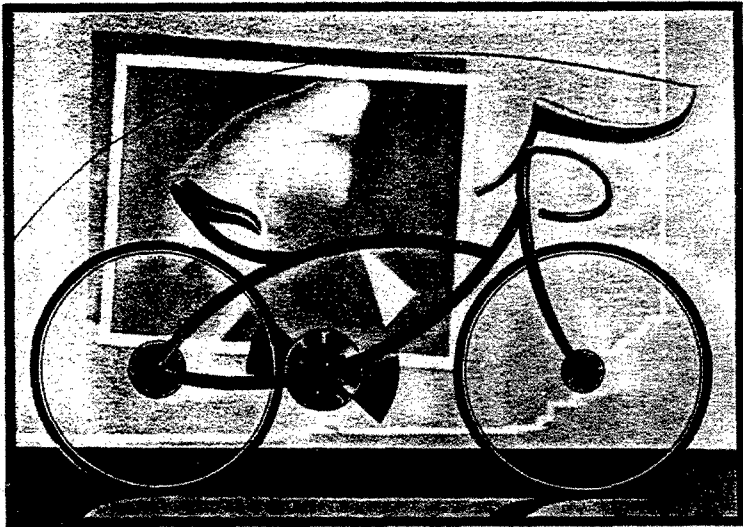
ser), repressió del desig en nom de la moral, valorització de la hipocresia, aquestes són les tares de l'organització social que I. C. Simó fa paleses en les seves ficcions: violència del sistema escolar (*Raquel, T'estimo, Marta*, "El professor de gramàtica" en el recull *Alcoi-Nova York*), violència social (*Júlia*, "Demà demanarem", en el recull *Bresca*), violència del franquisme i de la seva opressió moral (*Els ulls de Clídice*). Per això quan aborda el gènere policíac, la novel·lista manifesta la mateixa lucidesa: el que ha descobert la veritat no triomfa perquè és massa feble. Sara és assassinada per l'organització de tràfic d'armes que havia descobert (*Una ombra fosca*), la Innocent es suïcida perquè la veritat que el seu amic ha establert molesta l'arranjament que els culpables havien muntat.

L'egoisme, el desig de preservar la seguretat material ("Lliure" de *Dones*) o de copiar les classes superiors ("Em dic Jaumet" de *És quan miro...*), la passió sense control per una activitat il·legal (*El mas del diable*), el rebuig de la llibertat i del geni creador (*El mossén, El professor de música*) provoquen desgràcies petites o enormes. Respectar l'altre sense sentir-se qüestionat per la seva llibertat, viure i deixar viure, són els ideals d'ètica indirectament proposats per les ficcions d'I. C. Simó. Ens proposen també reflexionar sobre l'esoterisme, els fenòmens extranyes, fantàstics, fins i tot paranormals sense apriorisme, més que tot per a mostrar que no sabem ni entenem tots els mecanismes mentals. *La salvatge* demostra que el més salvatge pot ésser el que es pensava molt racional (Dorothy/Dolors havia matat el gat dels veïns en un accés de ràbia, Quim mata el gos fredament), i que l'esforç d'auto-superació que suposa l'ideal maçònic pot capgirar-se del tot. (Els títols de les 4 parts evocuen el colors de les llotges, dels esglaons i del temple; els dels capítols, els símbols maçònics i reconstitueixen la frase «Visita interiora terrae rectificando invenies occultum lapidem»; els dels «esglaons», les eines simbòliques). Els ideals de rectitud, perfeccionament, igualtat, etc. dels maçons esdevenen el seu propi contrari.

«*Quan vaig perdre el seny*»? (*La Salvatge*, pàg. 216), es demana Quim al final de la novel·la. Quan i per què una persona sensata actua com un boig?, es demana el lector. Per què Duke reproduïx exactament la conducta del pare que tant havia odiat i censurat (*El mas del diable*)? Clídice veu o no veritats amagades? Dick és o no és Pilar? (*Alcoi-Nova York*). Les novel·les no donen cap resposta tancada, i, en el cas d'*Alcoi-Nova York* el desenllaç final destrueix la certesa que el lector s'havia construït, per molt estranya que li semblés, i obre una nova hipòtesi. En efecte, el pacte que la novel·lista estableix amb el seu lector és absolutament original.

# Julia

A Critical Edition



Isabel-Clara Simó

UNIVERSITY PRESS  OF THE SOUTH<sup>INC.</sup>

## Nous pactes de lectura

Isabel Clara Simó es val de tots els recursos possibles per provocar l'adhesió del lector a la ficció, i també, encara que sembli contradictori, la seva distanciació. La gran diversitat de nivells i formes de llenguatge que utilitza la novel·lista és el primer procediment que provoca l'adhesió en produir una total versemblança: llengua col·loquial dels diàlegs i de nombrosos contes (del recull *Dones*, per exemple), formes dialectals del valencià quan els personatges viuen al País Valencià (*Alcoi-Nova York* o *El mas del diable*, per exemple) girs o expressions antics (*El professor de música*), nivell de llengua més alt per expressar els pensaments de personatges més intel·lectuals (*Ídols*, *La salvatge*), etc. Quan es llegeix *Raquel* es pot creure que es tracta efectivament del diari íntim d'un adolescent, i les cartes de Maria Dolça (*Ídols*) són igualment creïbles. Els canvis de tipografia dels capítols de *El professor de música* evidencien els canvis d'època.

La precisió descriptiva participa del que Barthes anomenava «*effet de réel*» (efecte de real). La re-creació de la vida quotidiana (del XIX en *Júlia*, del XIV al XX en *El professor de música*, de la Barcelona actual en *Raquel*, del de la postguerra i del franquisme en *Ídols* i *Els ulls...*) d'un poble petit ("De tant que et vull" en *Bresca*, per exemple) es realitza mitjançant descripcions curoses dels espais, dels costums, de la manera de vestir, etc. Tant se val que es tracti de la vida de les obreres d'Alcoi quan la revolució del petroli, de la d'un biòleg instal·lat a Hondures, de la d'un noi a Nova York, o de la d'un rellotger paralític, la profusió de detalls concrets, «exactes», fa que el lector accepti la ficció que se li proposa, i accepti d'entrar-hi. Però, més que tot, és l'accés a la consciència dels personatges allò que permet que el lector pugui captar tota la complexitat de llurs pensaments. Perquè segueix l'evolució dels sentiments de Sara (*Una ombra fosca*), el lector accepta la seva aventura, com accepta la del personatge (dona/xiquet) d'*Alcoi-Nova York*. La revelació progressiva dels fets, dels sentiments, com és el cas en *Els ulls de Clídice* dona més força i veracitat a la ficció. L'admirable amistat del trio (Josep, Jesús, Maria), el somni de matrimoni a tres de quan encara eren nois i la separació quan esdevenen adults cobren una dimensió més humana i fonda quan Josep confessa l'amor que l'unia a Jesús i la pròpia covardia davant el que significava assumir una relació homosexual en ple franquisme.

Però és també jugant amb les possibles focalitzacions, donant accés a diverses consciències com I. C. Simó destrueix la idea d'una veritat unívoca i estableix la distància necessària per a l'exercici de l'esperit crític. El vaivé en *T'estimo*, *Marta* entre la consciència de Lídia i Ferran, la possibi-

litat que té el lector de conèixer la versió dels fets de cadascú relativitzen les opinions expressades. La veritat de Lídia és només la d'ella, i la de Ferran només d'ell. La progressiva destrucció de la parella és obra de tots dos. El procediment és el mateix en *La salvatge* amb els paràgrafs curts que expressen els pensaments de Quim o Dolors. En *El gust amarg de la cervesa* cada part de la novel·la deixa la paraula a un protagonista diferent, i així les assercions d'un es veien corregides per les dels següents. En *El mas del diable* el canvi progressiu de focalització permet l'allunyament del lector del personatge que semblava, des del principi, el «bo». Al principi de la novel·la el lector, que té accés només a la consciència de Duke s'adhereix a les seves opinions. De manera molt subtil, la novel·lista canvia de focalització, donant accés a la de Dick (quan l'actitud de Duke comença a ser més ambigua) i, al final, a la de Jenny, que fa descobrir al lector que Duke ara endossa la personalitat del seu pare. La tècnica narrativa serveix d'una banda a preparar —i preservar— la sorpresa final i d'una altra a apartar el lector de veritats massa elementals i simplificadores. Una altra tècnica té uns efectes similars; consisteix a desacreditar progressivament l'únic narrador. Al començament d'*Ídols* el lector accepta la visió de Bru, s'adhereix a les seves afirmacions, troba justes les seves decisions, admira el seu desig d'estudiar. Sembla que és aquest esperit rigorós, científic, just el que ell pretén ésser. Però a poc a poc, d'una manera molt subtil aquí també, la novel·lista introdueix en el personatge una auto-satisfacció, una permanent justificació que provoquen un distanciament del lector que adopta el desig de burlar-se'n que li infligeix Maria Dolça al final. El desconcert de Bru, escandalitzat, en les últimes línies de la novel·la: «es burlava de mi. De què? De què es burla? Perquè he tornat a ella? Perquè m'ha guanyat? Perquè m'ha pogut? Potser sí que és això. Sí, sí, que ho és. Es burlava del meu retorn. Se'n burlava. Mecagondena» (*Ídols*, pàg. 264), el trontollament de les seves certeses, la «victòria» de Maria Dolça, són l'última etapa del procés de distanciament entre personatge-narrador i lector que la ficció construeix.

En *La innocent*, la irritació que el lector experimenta progressivament davant les fanfarroneries i els passos en fals del narrador, l'impedeix de creure que aquest podrà descobrir la veritat, i d'imaginar les conseqüències tràgiques de la seva investigació.

La ironia és, segurament, el recurs de distanciament més utilitzat per I. C. Simó. *La Nati* n'és un exemple molt reeixit. Des del prefaci, en el qual el narrador apel·la a la commiseració del lector, tot acumulant les informacions més llastimoses, es dona el to burleta que s'accentua amb els successius personatges (el jutge de l'Audiència, els dos germans lladres i



els dos policies, etc.) i el desenllaç que fa triomfar els lladres. La ironia no exclou l'eficàcia en denunciar els tripijocs dels financers, la bestiesa de la justícia o de la policia. La ironia és el motor de molts contes (de *Bresca*, *Històries perverses* i *Dones*) i té l'avantatge de situar el lector en una posició ambigua; en aplicar la distància irònica al personatge de qui llegeix la història, se l'aplica a si mateix; els petits vicis, les manies ridícules, les il·lusions absurdes que el lector veu dissecades són les seves; i el lector no se'n pot estar de contemplar-se com a objecte de la ficció.

Per això es pot qualificar de molt original el pacte de lectura que proposa I. C. Simó ja que sembla evolucionar en el transcurs de la novel·la i fa frontollar les conviccions que el lector s'havia anat elaborant. Amb la focalització interna sobre el personatge de Sara, el lector d'*Una ombra fosca* creu que Sara se'n sortirà i triomfarà (ja que és pel filtre de la seva consciència que té accés a la informació), i arriba tranquil al desenllaç. En trencar l'esquema clàssic de la novel·la policiaca, l'autora obliga el seu lector a assumir la impossibilitat d'un final feliç, impossibilitat consubstancial a la història que contava, l'obliga també a assumir la lucidesa. Fer vacillar les certeses, les idees preconcebudes, el confort intel·lectual, aquest és el repte que I. C. Simó proposa al seu lector. És, doncs, un pacte de lectura intel·ligent i clarivent el que estableix. Així s'expliquen els desenllaços sorprenents de moltes de les seves ficcions (*El mas del diable*, *Alcoi-Nova York* entre moltes més). El lector d'*Alcoi-Nova York* que ja ha acceptat la transferència d'una consciència a una altra persona, el renaixement d'un esperit en un altre cos, descobreix que tampoc no era això. El conte "Mirall en fuga" que clou el recull *Històries perverses* dona així un nou sentit al conjunt: no es tracta només de textos que contenen diverses manifestacions de perversitat (sexual en particular) sinó també que fan palesa la «perversitat» de l'autora en construir unes ficcions que foravien, desencaminen (en el sentit concret).

Aquest pacte d'intel·ligència es manifesta en una altra característica de l'obra d'I. C. Simó que només mencionaré ràpidament perquè mereixeria un treball específic (fins i tot podria ser una tesi doctoral!): l'extraordinària importància, numèricament, però més que tot pel paper que tenen en l'elaboració de la ficció, de les citacions. Citacions que encapçalen una novel·la, els seus capítols, que interfereixen en la narració —visiblement o invisible—, citacions que aclareixen la ficció o obren nous camins d'interpretació. Les llargues citacions de Piaget intercalades en "Engruna de res" (*És quan miro...*) col·loquen l'anècdota dins d'un anàlisi global dels mecanismes de tot grup, donant-li així el seu caràcter exemplar. Sovint la ficció sembla construir-se sobre la reflexió provocada per un autor: *Novum*

*Organon* de Francis Bacon és la columna vertebral d'*Ídols*. Els capítols són com gloses de les citacions, i la presència de citacions d'altres autors (com la del *Don Juan* de Molière que encapçala el capítol VII, o les de Gottfried Benn i Franz Kafka, al X) és essencial per orientar la recepció del text que segueix. Les de l'*Antologia Palatina* tenen un paper essencial en *Els ulls de Clídice*; els versos de Salvat Papasseit, Ausiàs March, etc, integrats al text de *La salvatge*, també. Aquesta impressió de palimpsest que provoquen sovint les novel·les d'I. C. Simó té diverses virtuts: la primera, més superficial, és de suscitar l'activitat reflexiva, la segona és de despertar la curiositat per uns textos que sovint el lector no coneixia, la tercera, la més important, de ser la prova de la palingenèsia de l'art en general, i de la literatura en particular. Com la capsa «màgica» del *Professor de música* que opera miracles sobrevivint al llarg dels segles contra la ceguera i la bestiesa, la fascinació de la paraula escrita travessa els segles, es transmet. Un text que semblava mort torna a néixer, la seva llum es perpetua. Tota l'obra d'I. C. Simó ens convida a un viatge conscient per la consciència de la humanitat.