

MARIA FORTESA, UNA ESCRITORA DE PAPER. ENTORN LA PROTAGONISTA DE *CAP AL CEL OBERT* DE CARME RIERA

LLUÏSA JULIÀ

Universitat Oberta de Catalunya

Aquest article analitza la figura de Maria Fortesa / Maria de Fortalesa des d'una doble perspectiva. En primer terme, històrica. Maria és successora i representant dels xuetes mallorquins ajusticiats al segle XVII que, amb el canvi de continent i de posició social, mostra els contrastos entre les dues illes (Mallorca i Cuba) i el progrés del segle XIX basat en l'assimilació del discurs colonial. En segon lloc, a través de Maria, Carme Riera descriu la figura de la "literata"; mostra les contradiccions i restriccions de la primera generació d'escriptores modernes de la qual se sent deutora. D'altra banda, tot i la distància autoral que proporcionen les tècniques narratives de la ironia, la paròdia i l'ús del pastitx, no s'amaga l'escriptura com una passió irrefrenable —a través de l'escriptura epistolar— tot i que es manté allunyada dels models literaris reconeguts a l'època.

PARAULES CLAU: novel·la catalana, la figura de la "literata", escriptura i colonialisme.

Maria Fortesa, una escriptora de paper. En torno a la protagonista de *Cap al cel obert* de Carme Riera

Este artículo analiza la figura de Maria Fortesa / Maria de Fortalesa desde una doble perspectiva. En primer lugar, histórica. Maria descende y representa a los "xuetas" mallorquines ajusticiados en el siglo XVII que, con el cambio de continente y de posición social, muestra los contrastes entre dos islas (Mallorca y Cuba) y el progreso del siglo XIX basado en la asimilación del discurso colonial. En segundo lugar, a través de Maria, su protagonista, Carme Riera describe la figura de la "literata"; muestra las contradicciones y restricciones impuestas a la primera generación de escritoras modernas de la cual se siente heredera. Así, tras la distancia autoral que proporcionan las técnicas narrativas de la ironía, la parodia y el uso del pastiche, emerge la escritura como una pasión irrefrenable —a través de la escritura epistolar— aunque se mantenga alejada de los modelos literarios reconocidos en su época.

PALABRAS CLAVE: novela catalana, la figura de la "literata", escriptura y colonialismo.

Maria Fortesa, a writer on paper. On the protagonist of *Cap al cel obert* by Carme Riera

This article analyzes the figure of the lead character, Maria de Fortesa / Maria de Fortalesa, from two different perspectives. The first of which is the historical. Maria is the descendant of Majorcan Jews executed in the 17th century. With a change of continent and social status, her

story illustrates the contrast between two islands (Majorca and Cuba) as well as the progress of the 19th Century and the assimilation of colonialism. Secondly, through Maria, Carme Riera describes the figure of the "literata" showing the contradictions and restrictions imposed upon the first generation of modern writers to whose legacy she feels herself an heir. Despite the distance of the author, which allows for the use of irony, parody and pastiche in the narrative, the piece displays an unstoppable passion —transmitted in the form of letter-writing, a style distanced from the recognised literary models of the time.

KEY WORDS: catalan novel, the figure of "literata", writing and colonialism.

D'illa a illa

Cap al cel obert (2000)¹ ofereix la imatge d'una escriptora romàntica imaginada, però possible, les formes d'escriptura que conreen les dones que com ella havien decidit agafar la ploma i escriure i la difícil representació social que ocupen en el segle XIX. Des de la perspectiva literària contemporània, això implica una posició autoral distant i irònica, l'ús del pastitx, l'esperpent o la paròdia.

Riera reconstrueix la realitat del segle XIX que va tocar viure a les anomenades "literates", i n'utilitza les tècniques narratives del moment. Sobresurten, en primer terme, les del fulletó, com ha destacat en el seu treball Francesco Ardolino, que analitza el poc reconeixement literari que ha rebut aquest gènere (i de retruc algunes lectures de l'obra) i el posa en valor (2011: 83-85); així com Francesca Bartrina, que en destaca les el·lipses de la trama, les analèpsies que converteixen l'obra en un text cinematogràfic (2011: 63-66), els capítols, en seqüències d'un film. A més a més, les elipsis, els silencis també apunten al tema de la memòria i la desmemòria o el necessari oblit per construir un futur que esborri els orígens judaïtzants dels protagonistes, en relació directa, familiar, amb els personatges de *Dins el darrer blau*.

Riera situa l'acció entre Mallorca i Cuba, dues illes que representen dos mons distants, l'antic i el nou, també definits respecte a la Península (Madrid i Barcelona, sobretot) i Europa (París, Londres...), així com al continent americà (Tampa, Nova Orleans o Brasil), i encara amb referències a l'Àfrica, terra originària de molts cubans, esclaus la majoria, de raça negra o Turquia, un dels llocs de destí del comerç humà de sir David Parker. La geografia és un aspecte central de la novel·la, i els personatges s'hi troben lligats de manera indefugible. L'emigració per raons polítiques o econòmiques contrasta amb la dels negres,

¹ Totes les citacions de *Cap al cel obert* pertanyen a la primera edició, apareixeran amb l'any d'edició (2000) i la paginació corresponent.

venuts com esclaus, o la dels viatges de plaer. En aquest sentit Cuba es prefigura com el lloc que ofereix una nova oportunitat.²

Cap al cel obert és un text ple de successos, aventures, intrigues i traïcions, presentades des d'un escepticisme irònic i distant, propi de la narrativa contemporània, en què ningú queda exempt de la crítica o la burla. L'atzar hi té un protagonisme d'excepció des de l'arrencada argumental. Així, la mort d'Isabel, la germana casada per poders amb Miquel de Fortalesa, converteix Maria en la futura dona de Fortalesa a l'Havana; com també és l'atzar, les cartes tirades, les que de primer havien de decidir quin dels fills del vell Fortalesa havia de sacrificar la vida alegre i disbauxada per un matrimoni de conveniència que assegurés la continuïtat de la família; un fet que l'arribada de Maria canvia.

La trama narrativa permet comparar l'evolució de les dues branques de l'antiga família Fortesa de Mallorca; sobretot la del fugitiu Josep Joaquim que ajudat pel seu germà aconsegueix fugir a Cuba (2000: 40-41). Amb el temps, aquells descendents dels xuetons perseguits a Mallorca esdevenen els botxins dels negres i paradoxalment adopten "la veu de la doctrina esclavista" (Valls, 2000: 303). Han canviat el nom "Fortesa" pel de "Fortalesa" i a punt estaven d'obtenir un títol nobiliari quan el malfat desencadena la tragèdia i els en priva.

De fet, les desventures del senyor de Fortalesa són fruit de la temptació de recordar, de mirar enrere i voler indagar els seus orígens i els dels seus avantpassats que Maria li recorda tant i dels quals no n'havia tingut coneixement fins a la mort del seu pare que els hi revela en un memoràndum *post mortem* i després d'haver-los amagat curosament tota la vida:

Josep Joaquim de Fortalesa, que al llarg de la seva vida havia seguit fidelment les directrius del pare i havia mirat sempre endavant, es sentia ara encuriós per saber tot allò que el primer Fortalesa havia encobert. I, des que Maria arribà, no duia més curolla que girar el cap i poder contemplar, guià per ella, els rostres dels seus que ja mai no podria conèixer. (2000: 134)³

És prou sabut que la duplicitat, el joc de màscares, transvestismes i falses identitats és una de les característiques que millor defineix la narrativa de Carme Riera. A *Cap al cel obert* es desenvolupa entre les possibilitats d'un enriquiment ràpid que la colònia espanyola ofereix a militars i comerciants sense escrúpols vinguts de la Península. La llunyania de la metròpoli espanyola permet viure en

² Sobre la importància de Cuba en la literatura catalana, vegeu l'estudi de Núria Sabaté-Llobera (2007) que dedica tota una part a *Cap al cel obert*. També el panorama que descriu Broch (2004).

³ També cal anotar que el personatge de Josep Joaquim de Fortalesa manté relació amb el senyor de Bearn de la novel·la de Llorenç Villalonga: el refinament, l'hedonisme...; la por a la vellesa solitària.

un cert anonimats o crear, com fan molts personatges, una nova identitat. Entre els més enigmàtics, Tomeu Moner, d'Andratx, transformat en l'anglòfil David Parker (2000: 162); o Casadevall, el literat català que revela l'ascendència jueva de Maria (2000: 191), entre d'altres en una colònia d'immigrants mallorquins i catalans de conviccions ben diverses, que per una raó o altra intenten oblidar el passat.

L'entorn històric i polític és rigorós. El conflicte esclavista i els interessos econòmics anglesos, nord-americans..., situen l'acció en els anys cinquanta del segle XIX quan el control europeu i espanyol comença a trontollar, sobretot a causa de l'augment de la població de raça negra que superava de molt la blanca i genera el canvi de posicions (2000: 192-194). El clima i la descripció de la rica societat de l'Havana és magnífic i en contrast amb la Mallorca empetitada, perduda, residual. L'emigració per buscar fortuna és una constant, així com l'explotació de negres i mestissos, amb qui les dones mantenen força punts de coincidència.

Entre els personatges històrics encoberts, destaquen el de José Gutiérrez de la Concha (Còrdova, l'Argentina, 1809 – Madrid, 1895),⁴ governador de l'illa en diverses ocasions i amb estatus de virrei. En la novel·la, pren el nom de Rodríguez de la Concha, el Capità General responsable de la dura repressió contra les revoltes esclavistes, els annexionistes o les aspiracions d'independència. Com en la història de Cuba, en la novel·la Rodríguez de la Concha, imposa l'estat d'excepció i ajutia Ramon Pintador, polític i periodista barceloní que dirigia el *Liceo Artístico y Literario de la Habana*, entitat que acollia l'escriptora Maria de Fortalesa. Ramon Pintador és el nom literari de Ramon Pintó i Llírs (Barcelona, 1805 - L'Havana, 1855), polític i periodista lliberal exiliat a Cuba, com ha estat posat en relleu en distints estudis i que, en un primer moment, havia estat amic personal del Capità General de la Concha.⁵ A Cuba, va dirigir el *Diario de la Marina* i el 1844 va fundar-hi el *Liceo Artístico y Literario de la Habana* que es convertí en centre d'activitats culturals i també polítiques, ja que molts catalans hi van trobar acollida i el ressò de les seves idees nacionalistes com analitza Sabaté-Llobera. En el seu estudi estableix les relacions de simpatia entre els nacionalistes catalans i les aspiracions independentistes cubanes (2007: 80-83).⁶

⁴ José Gutiérrez de la Concha (Còrdova, l'Argentina, 1809 – Madrid, 1895), va ser un militar i polític important, havia estat ministre en distints governs conservadors.

⁵ Vegeu, entre altres, "Ramon Pintó i Llírs, diverses maneres d'entendre la lleialtat", Segura (1999: 141-149) i Sabaté-Llobera (2007: 58), una i altra basant-se en textos històrics i biogràfics sobre Ramon Pintó.

⁶ En el seu estudi Sabaté-Llobera (2007: 82) es refereix al llibre *Cuba/España, España/Cuba* (Grijalbo, 1995) de l'historiador cubà Manuel Moreno Fraguinals, que segons Riera és una de les seves fons històriques centrals del llibre (2000: 353). Les relacions catalano-cubanes de la novel·la també són tractades per Cornejo Parriego (2011). La majoria centrades en els catalans que s'incorporen al Liceo Artístico y Literario, però també exposades en l'estada de Gabriel de

Carme Riera és fidel a la biografia de Pintó, a la qual lliga la sort de Maria i de les lletres cubanes del moment.⁷ En el *Diario de Marina*, a la “fundació del qual havia contribuït amb diners llargs” el senyor de Fortalesa, Maria hi publica els primers versos; mentre que el *Liceo Artístico y Literario* la reconeix com una nova Safo, ni que sigui de retruc, per altres interessos poc o gens literaris. D'altra banda, Maria comparteix la sort dels revolucionaris, és acusada d'alta traïció a la pàtria i executada, com Ramon Pintó o, a la Península, Mariana Pineda anys abans. A diferència de la resta de personatges, però, de Maria en resta l'aurèola de misteri i de llegenda, un fill i els versos d'un vell cec.

Maria Fortesa, entre les escriptores romàntiques

La biografia de Maria Fortesa o de Fortalesa s'estén entre 1823 o 1824, en què cal situar el seu naixement, i el 1855 en què mor o desapareix. La seva és un vida breu, de la qual *Cap al cel obert* narra amb deteniment els quatre o cinc últims anys, entre els 27 i els 31 anys.⁸

“No ha existit cap Maria Fortesa —explica Riera—, però la seva vida és un seguit de fets reals que han succeït a d'altres persones” (Domínguez, 2000). En l'entrevista Riera es referia a la mentalitat i als comportaments que es produïen a l'època, casaments de compromís o per poders en el marc patriarcal en què es trobaven sotmeses les dones. Però la caracterització de Maria Fortesa també la converteix en un model d'escriptora romàntica, a través de la qual Riera representa, tant la primera generació d'escriptores mallorquines —Manuela de los Herreros, Victòria Peña o Margarida Caimari, entre les quals Maria Fortesa podria esdevenir-ne una més—, o cubanes, ja que Maria Fortesa se situa entre les possibles veus femenines que comencen a tenir veu en Liceus i tribunes públiques.

El personatge de Carme Riera participa de l'efervescència general i dels canvis que en aquelles dècades es van produir a banda i altra de l'oceà i que van

Fortalesa fa Barcelona. En les cartes a la seva madrastra Maria li explica els aldarulls als carrers i reproduceix un fragment del discurs que el General Prim havia llegit a les Corts el 1851 en què es demanava si “los catalanes son españoles” (2000: 208); documentat per Sabater-Llobera (2007: 84).

⁷ La novel·la recull noms reals i imaginaris; també en aquest camp Riera es permet llicències, jocs i provocacions (Ardolino, 2011: 81). Així, apareix Martina Nabratilova com a títol d'una publicació, o el de l'escriptora Dorothy Parker que cedeix el nom a un personatge ambigu que obsessiona Àngela de Fortalesa.

⁸ En començar la novel·la Maria té 27 anys (2000: 33). En el capítol XXVII el notari don Álvaro Medina i Sotogrande torna a entrar a casa dels Fortalesa per llegir-hi el testament del vell Fortalesa i recorda que feia 4 anys que hi havia anat per ser testimoni de la juguesca entre Gabriel i Miquel per decidir qui s'havia de casar. (Riera, 2000: 306) La juguesca inicia la novel·la. El vell Fortalesa es casa a 66 anys (2000: 131) i Maria en tenia gairebé 40 menys.

permetre a les escriptores ingressar en els cercles literaris, encara que, en l'entorn noble i burgès, sense abandonar el model de "l'àngel de la llar", ni voler competir literàriament amb els seus coetanis.

Així, l'entrada de Maria de Fortalesa a "la secció literària del *Liceo Artístico y Literario*, on es reunien els lletraferits més notables de l'Havana" (2000: 183) se situa cap al 1852 o 1853 tot coincidint amb el naixement del seu fill. Riera proposa un paral·lelisme entre parir i aconseguir aparèixer a la llum pública. De fet, es tracta d'una mena de part llarg i difícil que venç el rebuig dels components més integristes, en la novel·la representats per l'espanyolista López de Ampuero que es negava a acceptar les dones al *Liceo* perquè "eren la quinta essència del mal" (2000: 185). A Mallorca, la data històrica va ser el 5 de maig de 1869 en què per primera vegada les poetes van llegir els seus versos en l'*Ateneo Balear*, fundada el 1862, i davant un públic que permeté l'entrada a les dones. Va ser una iniciativa del poeta Pons i Gallarza que en va ser president molts anys i que també tenia tertúlia a casa seva (Peñarrubia, 2006: 28).⁹

D'altra banda, l'activitat literària de Maria Fortesa a l'Havana es fa ressò de les activitats que la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814 - 1873), portarà a terme pocs anys més tard, quan de retorn a l'illa on va néixer, el mes de febrer de 1860 enceta *El Álbum Cubano de la Bueno i lo Bello*. Es tracta de la primera revista fundada per una dona a Cuba amb la doble funció de ser un espai emancipador de la dona i d'expansió del debat sobre la nació cubana (Pastor, 1999: 328).

En aquest sentit, Maria de Fortalesa dirigeix *El Pensil del Bello Sexo Habanero*, "una revista adreçada a les senyores" amb tots els condicionants imposats a les escriptores que havien de constrenyir el seu pensament als temes maternals i ensucrats del sentimentalisme banal (2000: 217). Aquesta publicació manté un estret paral·lelisme amb les revistes que proliferen també a la Península: *El Defensor del Bello Sexo* (1845) on publica alguns versos Carolina Coronado i on defensa els seus drets d'escriptora o *El Iris del Bello Sexo* que es publica a la Corunya. D'altra banda, el 1845 a Barcelona, es publicava la primera antologia d'escriptores d'arreu amb el títol d'*El Pensil del Bello Sexo*. S'hi troben composicions de Josepa Massanés, Àngela Grassi o Victòria Penya, que després escriuran en català, al costat de Carolina Coronado o Manuela Cambroneró.

Carme Riera ha mostrat en prou ocasions l'interès per desbrossar el camí nebulós i difícil del les escriptores del XIX, la seva invisibilitat, el tracte discriminatori que rebien, o les dificultats de publicació que en el cas de Mallorca ha estat especialment persistent. El 1991 Riera n'era una de les primeres a parlar-

⁹ Peñarrubia (2006: 28) també indica que el desembre del mateix any es va fer una sessió en honor de Zorrilla que visitava l'illa i que Zorrilla havia presentat Gómez de Avellaneda en el *Liceo* de Madrid.

ne en el marc de l'Institut Català de les Dones. Feia una semblança biogràfica i literària de les més representatives i donava raó del títol amb els mots següents:

He titulat aquesta conferència “Entre tenebres: escriptores mallorquines. De Manuela de los Herreros a Maria Antònia Salvà” perquè, encara molt més que les poetes catalanes, les mallorquines resten a les tenebres, tenebres exteriors per la seva condició d'illenques, on esperen l'estudiosa de torn o l'editor arriscat que les vulgui treure de lloc tan fosc. (Riera, 2002: 69)

Maria Antònia Salvà ja forma part de l'imaginari familiar de Carme Riera, amb qui s'havia relacionat la seva àvia, Caterina Estada Weyler (Riera, 1996: 29), l'àvia que la va prendre sota la seva tutela i a qui escoltava “gairebé tot el dia explicar velles històries d'un passat familiar, ranci i esbocat” en lloc de jugar amb els seus germans (Riera, 1994). D'aquí que *Cap al cel obert* li estigui dedicada: “A la clara memòria de la meua àvia Caterina, i a les seves històries que no vaig tenir més remei que continuar” (2000: 7).

De fet, el miralleig entre realitat i ficció en la novel·la conclou a finals del XIX en els antics carrers de Ciutat de Palma, on l'àvia Caterina Estrada, nascuda el 1883, podia haver sentit el romanç que el vell cec Raül explica a la plaça de Santa Eulàlia:

La néta de Maria de Fortalesa, ja vella, i potser una mica trastornada pels anys i les penes, transmeté a la meua àvia, que estava segura que la senyora amb qui finalment es casà Tomeu Moner (altrament dit, sir David Parker), uns anys després d'aquells fets que commogueren l'Havana, no era altra que Maria Fortesa, i que per això estimava amb bogeria Josep Joaquim, l'afillat del seu home. (2000: 351)

L'escriptura femenina i el poder

La vida de Maria Fortesa es desenvolupa entre Ciutat de Mallorca i l'Havana. La geografia que marca les dues grans etapes vitals també correspon a dos moments literaris. El primer terme, Mallorca, terra lligada als seus orígens, a la seva família, on Maria passa la infantesa i joventut. Mallorca és l'inici de la seva vocació irrefrenable, del deler pels llibres i l'escriptura; d'altra banda correspon a Cuba el protagonisme del reconeixement públic, sols incipient, però, abans de caure en desgràcia.

Els camins a banda i banda de l'oceà també van ser freqüents entre escriptors i escriptores. Gertrudis Gómez de Avellaneda, torna a ser un exemple a tenir en compte; el 1859, tornava a Cuba després de 23 anys d'absència, tot i que acabarà morint a Madrid. De la seva carrera literària cal recordar que el 1853 li fou negada l'entrada a la *Real Academia Española de la Lengua*. Més pròxima a Maria

Fortesa resulta Margalida Caimari, nascuda a Cuba el 1839, filla d'un emigrant mallorquí que retornà enriquit a Mallorca, i és en els cercles literaris de l'illa on, un cop casada, Caimari desenvolupa la seva obra literària i manté una tertúlia literària a casa seva (Peñarrubia: 39).

Des de l'inici Maria Fortesa és un personatge doblement estigmatitzat; d'una banda per ser descendent jueva, d'una altra, per la seva identitat femenina. En pensar el futur de la seva filla, el seu pare, vell i vidu, la condemna al fadrinatge, a una solteria imposada també per la feble posició econòmica que ostenta i que dificulta professar en una orde religiosa:

només amb l'afegitó dels doblers podia minvar l'afronta de dir-se Maria Fortesa i Fortesa, filla de Josep Fortesa Valls i d'Isabel Fortesa Martí, néta de Gabriel Fortesa Miró, de Maria Fuster Valleriola i de Miquel Martí Tarongí i Anna Bonnin Bonnin, rebesnetona d'Isabel Tarongí, cremada en el primer Acte de Fe de 1691 per judaïtzant, convicta i confessa... (2000: 34)¹⁰

La formació literària de Maria Fortesa ha de ser per força pobra i secundària. Des de nena “es delia pels llibres” i el teatre (2000: 50), però sols pot desplegar la seva vocació en les poques esclertes permeses a les al·lotes de l'època; és a dir a través de l'educació dels infants, una ocupació pròpia de les classes populars, que li permet ensenyar cançons religioses i poemes populars, així les dedicades a “Sor Tomasseta”, la santa pagesa de Valldemosa, o la *Vou-veri-vou* que sap de cor i li serveixen de punt de partida per compondre els seus poemes. En recordar l'any que va ensenyar els fills Sampol abans no marxessin a Granada explica que “mentre engronsava la nina petita” li cantava “un vou veri vou al qual havia variat la lletra —*No ploreu, angelet, no / que na Maria no ho vol*, i deia Maria en lloc de mare, que al cap i a la fi sonava igual—” (2000: 56).

Tímidament, les primeres composicions de Maria al·ludeixen a l'imaginari mallorquí popular, molt viu al seu XIX a través dels nombrosos glossadors orals, en què les dones també tenien un paper destacat. La vida de Maria, però, es troba supeditada a aquelles dues paraules “obediència i submissió” que el pare primer, després el germà, imposen a les dues germanes Fortesa: “tot el que havia de saber Isabel era obeir i fer bondat, a més de dur fills al món” —sentència el seu pare (2000: 46 i 61)—. Més tard, amb la seva mort, és el germà qui decideix el seu futur. Maria, doncs, es veu impel·lida a acompanyar Isabel a Cuba tot i que es debat en una fúria interna perquè no vol marxar, “escriu versos d'una malenconia feresta” (2000: 58) i no pot reprimir algun estirabot de reafirmació com fer marques que la poguessin identificar en murs, portes, arbres, hi escriu el seu nom “al qual afegí la data de naixença i la del dia que hauria d'agafar el

¹⁰ De forma inexplicable, miraculosa, el retrat d'Isabel Tarongí va escapar de les flames i es troba penjat a la casa senyorial dels de Fortalesa a l'Havana (2000: 41.)

vaixell” (2000: 58). I, encara, en una imaginació desbordada, s’imagina com una geganta “poder estar aixencada amb una cama a cada banda i entremig, la mar.” (2000: 57). Tots aquests pensaments i emocions són l’expressió enervada davant l’expectativa de deixar Mallorca on volia arrelar i perdurar escrivint: “Si almenys, es deia, en lloc de publicar quatre poesies en l’almanac de cap d’any li haguessin deixat imprimir-ne dues dotzenes, entre les moltes que havia escrit, potser algú llegint-la una estona la tindria vagament present...” (2000: 58).

Val a dir que tampoc hagués tingut el camí aplanat a Mallorca, donades les coordenades hegemòniques masculines. De fet, sols el vell cec Raül valora de prop la poeta, perquè Maria Fortesa no encarna la figura d’escriptora rebel que a Mallorca té en George Sand, que hi residí l’hivern de 1838-39, la figura de “dona *savante*” que contravenia les normes socials i que calia defugir taxativament. (2000: 48) Fins i tot el primer grup de poetes mallorquines ja esmentades que es trobaven en les cases benestants de Ciutat per recitar els seus poemes de temes maternals (altres expressions els estaven vetades), també són al·ludides en la novel·la com un grup d’excèntriques, posat sota sospita:

Tret de quatre o cinc [senyorettes de Ciutat] que no sols llegien, sinó que a més havien començat a fer versos i se’ls recitaven mútuament en unes reunions tan minoritàries que semblaven sospitoses, les altres no tenien més llibre a l’abast que el d’oracions, que tampoc no empraven perquè les sabien de cor. (2000: 50)

La carrera literària de Maria Fortesa s’estriona totalment fins al naixement del seu fill. Hi ha, doncs, una coincidència escriptura-maternitat remarcable, com ja he assenyalat, encara que des de la perspectiva masculina del senyor Fortalesa que la seva dona escrivís entrava en les activitats “d’adorn”, de distracció anodina. Així, novament per una esclatxa Maria esdevé l’escriptora blanca permesa en la privilegiada societat colonial. Retorna a la poesia, i adreça al seu marit un poema que conclou amb uns versos rotunds que havien d’afalagar-lo en escriure: “Pàtria és més que naixença” (2000: 181). No podia imaginar que aquells versos seran la base de la condemna.

Pàtria és més que naixença:
Per mi la dolça terra,
que acull i que abraçola
és Cuba. Oh Cuba,
pàtria meva,
tu em dons la identitat!
(2000: 181)

Poema del qual se’ns en dóna una altra estrofa inèdita durant el judici:

I la cubana terra m'acull i me consola.
 Conhort en els seus braços jo sento que he trobat.
 La palma tan ufana que el cel ens assenyala,
 La palma tan ufana reclama llibertat.
 (2000: 324)

El poema de Maria Fortesa recull el to patriòtic que s'imposà en la Renaixença catalana des que B. Carles Aribau el va popularitzar el 1833 en la seva emblemàtica *Oda a la Pàtria* i que va ser profusament imitat. Riera també hi recull el motiu festiu d'arrencada dels versos: escriure en ocasió d'una celebració, familiar o de feina, felicitar el patró, en el cas d'Aribau. Encara més, en l'entorn mallorquí, els versos de Maria Fortesa mantenen un clar paral·lelisme amb el poema "Lo meu desig" de Margarida Caimari, publicat el 1874. La poeta, també emigrada, hi expressa l'amor i el reconeixement per la terra d'acollida, en aquest cas Mallorca: "Mallorca, terra estimada, / que fa tants anys que jo trepig, / si no ets ma pàtria, Mallorca, / com si ho fossis jo t'estim." I més endavant: "Si n'és hermosa ma pàtria, / si són nobles los seus fills, / també n'ets bella, Mallorca, / nova pàtria que jo estim." (Peñarrubia i Alomar, 2010: 70-71).

Els versos prenen nova forma, amb més presència de l'endreça a l'espòs, en la versió castellana de Riera (*Por el cielo y más allá*, 2001). Els primers fan: "Esposo: / Mi patria son tus brazos / cuando me dan cobijo. / Pero también la tierra, / donde crece la palma, / es mi patria del alma/ donde morir quisiera. /Yo me siento cubana / y me siento habanera." Una versió que també l'aproximen als versos del poeta cubà José Martí (Sabaté-Llobera, 2007: 81).¹¹

D'altra banda, tot i la situació, gairebé de broma, pròpia d'uns personatges de sainet als ulls del lector, el poema de Maria funciona igualment com a motiu inculpatori en el context polític cubà. Fruit de la manipulació, de la tergiversació, però la paraula continua essent una amenaça per al poder dictatorial. De forma ben explícita, ho expressa, assaborint el seu triomf (*ai las*, també momentani), Rodríguez de la Conca:

Tenien les boques emmordassades, lligades les mans, plens els tinters de sorra, esquerdat els plomins... perquè si a algú encara, en la cambra més fosca i secreta de ca seva —no pas al *Liceo*, clausurat, ni a les redaccions dels diaris censurats sense contemplacions— li venien temptacions d'escriure no ho poguéu fer més que amb els peus, com havia vist ell un pic que ho feia en un circ un malabarista. Sa Excel·lència, despert en el seu llit, mirant al sostre —un exercici d'allò més fruitós perquè en el sostre hi buscava sovint les decisions que havia de prendre cada dia—, rigué de l'acudit. Tanmateix tota aquella genteta lletraferida no feia altra

¹¹ Sabaté-Llobera estableix altres relacions amb la poesia cubana i mexicana, com el sonet d'Enrique González Martínez "Tuércele el cuello al cisne" (2007: 88).

cosa que escriure amb els peus, encara que empresin la mà dreta. Ell des de petit havia cregut que l'únic ennobliment possible de la mà de l'home passava pel maneig de l'espasa. (2000: 328)

Per a la protagonista, la repercussions de l'episodi no poden ser més cruels, perquè serà ajusticiada (tant és si mor o se salva) tot i haver-se esforçat per adquirir els valors del discurs del colonialista blanc. Un procés d'assimilació que la posa en una situació difícil: de dominant davant els negres i esclaus; però de dependència i anul·lació personal davant el sistema social hegemònic per la seva condició de dona, dos discursos que s'interrelacionen (Cornejo Parriero, 2011) i més enllà del seu origen jueu. La novel·la descriu l'evolució de la protagonista en aquest aspecte, inicialment demòcrata —“Tots, blancs i negres, han contribuït a la meua salut” (2000: 113)—, Maria encara s'atreveix a defensar la situació dels obrers per dura que fos (es discutia que els miners anglesos feien feina més dura que els esclaus) perquè, segons el seu punt de vista, “poden canviar de senyor i tenir ca seva, no pertanyen a ningú de per vida” (2000: 177), paraules que estableixen similituds entre els esclaus i la condició de les dones, paulatinament adquireix les formes despòtiques del grup al qual pertany com mostra el seu desig de fuetejar els esclaus domèstics després del desastre de la festa (2000: 247), en part per defensar-se de les ires del marit que no trigarà a conèixer.

La carta, a mode de coda final

L'expressió de la subjectivitat femenina a penes aflora en les poques composicions conegudes de les escriptores en què, de forma fidel, s'empara el retrat de Maria Fortesa. Limitada en els temes i el to, moltes de les composicions se centren en la maternitat, el paisatge o un sentimentalisme edulcorat. Maria passa llargues estones escrivint amb “lletres majúscules”, al costat d'altres dames del cercle femení del *Liceo*, paraules com “cor, sentiment o maternitat” (2000: 217). En canvi, les cartes que durant nou mesos (novament s'estableix relació entre la maternitat i l'escriptura, en aquest cas amb el període de gestació), Maria i Àngela, la cosina criolla, s'envien d'illa a illa esdevenen l'espai de llibertat, d'expressió dels sentiments més íntims. Una i altra es deleixen per rebre les respostes, en un joc en què totes dues somnien ser les destinatàries.

Les cartes mostren a Maria la seva naturalesa d'escriptora malgrat ella mateixa, l'escriptura la domina al llarg de l'obra: “A mesura que anava escrivint les paraules s'anaven ensenyorint de la seva persona, les paraules la corprenien tota fins a convertir-la en la seva esclava i mai ja no podria treure's de sobre els seus grillons.” (2000: 94).

En l'epistolari entre Maria i Àngela, el joc de màscares és doble: s'aproxima a l'equivoc sexual del relat “Te deix la mar, amor, com a penyora” que dona títol al primer recull de l'autora. Maria troba contradicció entre el retrat de Miquel de Fortalesa, amb qui se suposa que es carteja, i el to, l'expressió de l'amor i el desig,

la cal·ligrafia de les cartes que rep: “tot ell no pareixia tenir a veure amb les frases enceses que reproduïen una cal·ligrafia precisa de lletres ben conformades.” (2000: 63). I considera el seu futur cunyat “una de les poques ànimes masculines dotades de l’espiritualitat que, al seu entendre, mancava a la majoria d’homes, almenys els que ella havia tractat.” (2000: 62).

Al seu torn, Àngela converteix l’escriptura de les cartes a Isabel Fortesa en un ritual personal. Segueix els manuals de Madame de Sévigné i d’altres de prou reconegudes per dominar-ne els recursos (Ramón, 2005: 218-219), que li permeten escriure “allò que ella mateixa hauria volgut rebre” (2000: 27). I busca les similituds amb la seva cosina —totes dues òrfenes de mare des de petites, totes dues de personalitat acusada. A diferència de Maria, Àngela sap que el seu corresponçal és una dona, però les emocions se li desboquen igualment. Incapaç de reconèixer un cert lesbianisme, amaga a tothom uns sentiments que la pertorben massa i que podien fer-la prendre “per boja” (2000: 159). El seu casament és el més anodí i decepcionant de la novel·la.

D’altra banda, aquestes cartes marquen el moment de major compenetració i complicitat entre dos personatges de *Cap al cel obert* dels quals, el lector podria esperar-ne una reconciliació. Com les mateixes cartes intercanviades, l’obra acaba amb un diàleg pendent, ajornat *sine die*.

Riera s’ha referit a la poca consideració que històricament han tingut els epistolaris. Escriu: “durant segles les cartes escrites per les dones foren considerades intrascendents, domèstiques, privades, marginals” (2004: 330). Carme Riera és una gran coneixedora del gènere epistolar, n’ha fet un ús ampli i matisat, efectiu i irònic, des del seu primer recull publicat el 1975. A *Cap al cel obert* esdevé una estratègia constant, no sols en les cartes inicials entre les dues cosines, sinó que l’escriptura, el memoràndum, el bitllet de la festa i altres correspondències (les adreçades al fillastre Gabriel o al Capità General) ocupen la centralitat de molts esdeveniments.

Si les cartes d’Àngela s’apropien del “motle passional”, les que Maria envia a Gabriel informen sobre esdeveniments a Europa i serveixen de lligam amb la família. Maria actua —o pensava actuar— per tenir un aliat en la família de Fortalesa, però no deixen de ser cartes a un desconegut. Maria gairebé se n’enamora i torna a trencar els motlles formals per expressar allò de més íntim, es transforma. Es mou entre la por a “trair-se”, la consciència que el llenguatge no és neutre, i la necessitat d’eixamplar-lo per donar cabuda a la seva personalitat, a la seva identitat:

Havia arribat a la conclusió que les paraules no li pertanyien, que no era cert que no fossin de ningú i poguessin ésser emprades per tothom lliurement, que no tenguessin amo i senyor. Per contra, el silenci se li presentava com un regne sense fronteres, un domini segur, d’inabastables confins, un lloc on poder-se refugiar sense por, per

amagar-se, no sols el que una vertadera senyora mai no podia arribar a pronunciar, sinó també tot allò que no cabia en els límits escarransits dels termes. (2000: 211)

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ardolino, Francesco (2011), “Double coding i altres relictos postmoderns a la narrativa rieriana”, *Els subjectes de l’alteritat: estudis sobre la narrativa de Carme Riera*, Pilar Arnau i Luisa Cotoner (eds.), Barcelona & Palma, Abadia de Montserrat: 75-93.
- Bartrina, Francesca (2011), “Narratives de la identitat a *Cap al cel obert* (2000) de Carme Riera”, *Els subjectes de l’alteritat: estudis sobre la narrativa de Carme Riera*, Pilar Arnau i Luisa Cotoner (eds.), Barcelona & Palma, Abadia de Montserrat: 59-74.
- Broch, Àlex (2004), “Cuba en la literatura contemporànea”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 648: 63-73.
- Cornejo Parriego, Rosalía (2011), “Por el cielo y más allá de Carme Riera: fluctuaciones y fijaciones raciales en un folletín colonialista”, *Cincinnati Romance Review*, 30, 10/06/2012.
<<http://www.cromrev.com/volumes/vol30/vol30-2011>>
- Domínguez, Lourdes (2000), “Entrevista a Carme Riera. La literatura és sobretot llengua treballada”, *Avui*, 10/06/2012.
<<http://www.joanducros.net/corpus/riera.html>>
- Jiménez Morell, Immaculada (1992), *La prensa femenina en España. (Desde sus orígenes a 1868)*, Madrid, Ed. de la Torre.
- Pastor, Brígida de (1999), “Mujer y transgresión en la prensa cubana. *Álbum cubano de la Bueno y de lo Bello*”, *Isla de Arriarán*, 14: 325-334.
- Peñarrubia, Isabel (2006), *Entre la ploma i la tribuna. Els orígens del primer feminisme a Mallorca, 1869-1890*, Barcelona, Abadia de Montserrat.
- Peñarrubia, Isabel i Maria Magdalena Alomar i Vanrell (2010), “De mi no en fas cas...”, *Vindicació de les poetes mallorquines (1865-1936)*, Barcelona, Abadia de Montserrat.
- Ramon, Emilio (2005), “La esclavitud del discurso y la liberación de la memoria en *Por el cielo y más allá*”, *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 11: 215-233.
- Riera, Carme (1991), “Entre tenebres: escriptors mallorquines. De Manuela de los Herreros a Maria Antònia Salvà”, *Memorial Paulina Pi de la Serra*, Barcelona, Institut Català de la Dona: 69-83.
- (1994) ‘Qui sóc i per què escric’, “Esriptora del mes. Març de 1994”, *Crònica D’Ensenyament*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes.

- (1996) “Un poema inèdit i un comentari”, *Lectures de Maria-Antònia Salvà, Julià, Lluïsa* (coord.), Barcelona, PAM i Departament de Filologia Catalana i Lingüística General de la Universitat de les Illes Balears: 29-34.
- (2000) *Cap al cel obert*, Barcelona, Destino.
- (2004) “Un diàleg ajornat: la carta”, *Epístola i literatura. Epistolaris. La carta: estratègies literàries*, Carles Cortès, Joaquim Espinós, Anna Esteve i Àngels Francés (curadors), Alacant & València, Denes: 327-335.
- Sabaté-Llobera, Núria (2007), “Identidad y escritura: la recuperación de la memoria en *Por el cielo y más allá* de Carme Riera”, *Cuba como geografía literaria en la narrativa catalna contemporánea*, Lexington, University of Kentucky: 54-90.
- Segura Soriano, Isabel (1999), *7 Passejades per l'Havana. La presència catalana i l'evolució de la ciutat els últims dos segles*, Barcelona, La Campana.
- Valls, Fernando (2000), “Primera lectura de *Cap al cel obert*, de Carme Riera”, *El mirall i la màscara. Vint-i-cinc anys de ficció narrativa en l'obra de Carme Riera*, Luisa Cotoner (ed.), Barcelona, Destino: 301-314.

