

# ANTÒNIA VICENS: CRIT, MUDESA, REVOLTA

## Notes sobre *Tots els contes*

MARGALIDA PONS

En els contes d'Antònia Vicens<sup>1</sup> el crit fa un estrany aliatge amb la mudesa. El crit que comença en el caire on s'extingeix la paraula; la mudesa d'uns personatges incapaços de parlar perquè, en el seu existir trossejat, desconeixen la continuïtat pròpia de tot discurs. Els éssers que habiten aquestes històries són, per les seves condicions de vida o per la seva sensibilitat, suburbials, i a mesura que avançam en la lectura descobrim que aquesta marginalitat s'esdevé en un món on *tot* són marges, on el centre —aquest punt que guarda les fabulacions a recer de l'anihilació— no existeix. Ingressam, així, en un univers sense cap mena de jerarquia, on allò que iguala és el dolor.

Record un passatge d'*El cor és un caçador solitari*, de Carson McCullers, una novel·la que Antònia Vicens ha invocat en alguna ocasió com una de les que més l'impactaren en els seus inicis com a escriptora. Des d'una petita ciutat meridional dels Estats Units, el sordmut John Singer escriu una carta al seu únic amic, el també sordmut Spiros Antonapoulos, ingressat en el manicomi d'una altra ciutat: «Avui fa ja cinc mesos i vint-i-un dies. Durant tot aquest temps he estat tot sol, sense tu. No pens en res més que en quan tornaré a ser amb tu. Si no puc veure't prest, no sé què passarà [...]. No servesc per estar sol i sense qualcú com tu, que comprèn». Aquest algú «que comprèn», amb l'amplitud que dóna al verb la seva intransitivitat, infon alè vital a Singer. Antonapoulos mai no llegirà la carta: no sap llegir. Una situació similar es produeix en el relat «Vanka», de Txékhov. La nit de Nadal, Vanka Júkov, un orfe de nou anys que treballa, lluny del seu poble, per a un sabater que el mata de gana, escriu una carta al seu avi Konstantín: «Avi estimat, per l'amor de Déu, pren-me d'aquí i porta'm a casa, al poble, que això és un infern... t'ho demano de genolls, sempre pregaré per tu, emporta-te'm d'aquí o em moriré...». En acabar, *només* escriu al sobre «Al poble, per a l'avi» i tira a la bústia una carta que es perdrà en el no res. En una de les narracions que Antònia Vicens ha reunit en *Tots els contes*, «Carta sense acabar», la lletra que escriu una dona de cinquanta anys a qui en va abusar quan era nina tampoc no arribarà mai a destí: en aquest cas, perquè la veu de qui escriu s'estronca.

---

<sup>1</sup> Antònia Vicens, *Tots els contes*. Pròleg de Gabriel de la S. T. Sampol. Pollença: Edicions del Salobre, 2005.

I, malgrat tot, aquestes cartes perdudes, aquestes veus perdudes, sí que arriben a alguna banda. La seva virtualitat fa que siguin material per als somnis. John Singer compra per a Antonapoulos un projector cinematogràfic amb mitja dotzena de pel·lícules de dibuixos, i Vanka s'adorm dolçament somiant una estufa sobre la qual seu el seu avi, amb els peus descalços, llegint la carta a les cuineres... D'altra banda, les cartes ens arriben també a nosaltres, els lectors, que les rebem conscients que no ens han estat adreçades i que, per això mateix, en podem descloure la tragèdia que els personatges ignoren o fan d'ignorar. Som nosaltres el catalitzador que fa que aquestes veus perdudes se sentin, que el seu eco romangui més enllà de la ficció, *en aquesta banda*.

Tal vegada és a causa d'aquesta tensió entre crit i silenci que en els contes de Vicens s'estableix una relació simbiòtica dels personatges amb la veu narrativa, que els aboca a un estadi magmàtic, indiferenciat, que cancel·la la separació entre *jo* i *altre*. Així, és freqüent que ens preguntem a qui pertany un fragment determinat de discurs, si parla el personatge o la veu narradora o bé si el que havíem interpretat com a diàleg és en realitat una confluència d'enunciats provinents de diferents estrats temporals que coincideixen per atzar en un punt del present. Igualment, sovint resulta difícil saber *des d'on* es conten aquestes històries descarnades que no cedeixen, que no pacten, que no fan ni una concessió a la dolçor i converteixen els personatges en criatures que s'ennueguen enmig d'un balbuceig atroç. Hi circulen, com espectres, els mascles engelosits que es barallen a la sortida de la taverna; les parelles minades per la indigència moral; les cambreres d'hotel incapaces de sortir del seu laberint microscòpic; l'hereu decadent que només viu per recordar; el pintor paralitzat pel conflicte entre l'art, l'amor i la família abassegadora. I, sobretot, les dones: entotsolades, boges, somniadores, esclafades per un determinisme que els atenalla la voluntat; i místiques: Antònia Vicens ha explicat que una de les seves primeres lectures foren les històries de sants que les monges li deixaven; potser d'aquí ve la seva devoció per les dones místiques com Teresa de Lisieux, «que sempre vivia en plena nit espiritual i cercava la Llum», Teresa de Jesús, que «em va donar empenta, voluntat, força; a més, em va ensenyar a viatjar pels cels de la imaginació, pels diferents graus d'una glòria imaginada», Clara d'Assís, Hadewijch d'Anvers, Margarida Porète...<sup>2</sup> Tots aquests éssers mancats, que fan tentines a la ratlla de la no existència, que oscil·len entre la passivitat vegetal i el crim, es barregen i es confonen perquè la presència autorial, emmascarada en la veu narrativa, els doblega i els homogeneïtza. Això és estil.

---

<sup>2</sup> Margalida Pons i Caterina Sureda (eds.). *(Des)aiïllats: narrativa contemporània i insularitat a les illes Balears*. Palma, Barcelona: Universitat de les Illes Balears i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004. Pàg. 268.

Un efecte d'aquesta indiferenciació és la consecució d'una escriptura lírica. Ara bé, el tònic no prové de la recerca d'una harmonia esteticant —que no trobam mai en aquests relats— sinó del predomini de l'enunciació exclamativa. La llengua no *diu*, no *explica*: crida, brama, s'instal·la perpètuament en la interjecció. Antònia Vicens textualitza sensacions més que no pas objectes, però ho fa sempre a partir d'una materialitat arranada, que resta en el llinard del físic sense recórrer a l'abstracció. «Sempre, que jo recordi, m'he moguda dins cercles de misèria i de soledat», diu la protagonista de «Llençols brodats damunt l'herba», «igual que quan estic dins la mar i l'aigua es retira i deixa un clot al meu indret que em xucla cap a la seva matriu enorme d'algues i copinyes silencioses». No hi ha espai ni temps per a l'abstracció en el món tenebrós de la repressió (post)franquista, fet de prejudicis morals, silenci del cos, poquedat.

La fórmula a partir de la qual l'estil pren consistència és la combinació de dues tradicions de signe oposat: la de la novel·la vuitcentista que segueix els patrons del realisme i la de les novel·les que, des de les primeres dècades del segle XX, acaben amb l'omnisciència pel camí de l'objectivisme o de la subjectivitat. De la primera, Antònia Vicens en pren el verisme d'alguns personatges, l'ús eficient de la pausa descriptiva que, en un moment donat, estafent la funció del cor tràgic, serveix per rebaixar la tensió, l'ús quasi costumista del diàleg en els contes procedents dels reculls més primerencs, com «El novici i «El pa dels primers dies», de *Banc de fusta*. Es fa present, en aquesta via naturalista, la tradició literària més pròxima, des de la culta fins a la popular i, dins la popular, des de la tradicional fins a la contemporània: la música de «La balanguera» s'hi barreja amb el bolero «Bésame mucho» i amb Pink Floyd. En alguns moments, s'hi respira la prosa de Salvador Galmés: d'una dona que acaba de perdre el seu fill, llegim que «un eixam de formigues carnisseres li corrien pel cervell tornant-li punyents els pensaments i sanguinosos els records». Em ve al cap la figura turmentada i sofrent d'«El garriguer d'Infern»... I el conte «Quasi un miracle», on parlen una padrina vella que beca devora la camilla i una reneta d'onze anys capficada en un joc d'ordinador, sembla una reescenificació del poema de Costa i Llobera «Dos sospirs», que Vicens resol, tanmateix, amb la mutació de la padrina en una nina amb els cabells florits, en un biaix que ella mateixa ha atribuït, més que a la lectura dels autors del realisme màgic, a la seva familiaritat amb l'univers de les rondalles.

Tota aquesta construcció naturalista queda sotmesa a una deformació grotesca mitjançant l'encreuament amb l'altra tradició, la de la novel·la que trenca amb la narrativitat clàssica. Antònia Vicens ha reconegut que entre els seus referents hi ha Joyce, Jean Rhys, Mercè Rodoreda, Mary McCarthy, Virginia Woolf. Una família diversa, certament, però que coincideix en l'abandó del mimetisme stendhalià, sigui per la via de la sàtira, de la desfeta del temps, de la

subjectivitat o del joc amb el punt de vista. D'aquesta tradició, en pren l'ús constant del discurs indirecte lliure, la dicció pròxima al monòleg interior, el desdibuixament de l'argument i, en alguns contes, una peculiar tècnica impressionista que permet copsar la història com a totalitat però que fa impossible precisar-ne els detalls. En uns casos trobam una voluntat expressionista que distorsiona el real per dir allò sentit: «Veig mans, tassons, boques, sense cap connexió, com si, sols, tenguessin vida pròpia. De seguida s'obre l'habitació amb cortina de garsa, miralls a les parets reproduint tots els nostres mínims moviments, el dit d'un peu que es belluga, una contorsió de maluc sinuant-se com una ona...». En altres casos, un fatalisme quasi tremendista —l'impacte de *La familia de Pascual Duarte* no s'havia extingit en els anys seixanta— concretat en personatges abjectes: «A vegades», diu la protagonista d'un dels contes, «agafava el fregall d'escurar untat amb dues gotes de mistol i em fregava amb força per tots els racons del cos perquè creia que la pell em feia olor d'excusat, però aviat vaig comprendre que era la meua família que podia. Gentussa, va dir algú, no la tenen ni escolaritzada. Xusma. El seu pare un borratxo que cerca per dins els contenidors de fems. La seva padrina una bruixa que encobreix la pornografia del fill que cardamenta amb dona, germana i filla». D'alguna manera, Antònia Vicens trasllada al sud mallorquí, a Santanyí, l'atmosfera del sud nordamericà que descriuen William Faulkner o Carson McCullers: una pobra terra segregacionista on la gent es relaciona a través de la maledicència i la sospita. També l'ordenació inversa del recull, que comença amb una narració de 2004 i acaba amb una de 1967, substitueix la causalitat clàssica per la indagació. Quasi quaranta anys d'escriptura que són un viatge cap al propi fons, un camí cap als orígens que recorda el «Viaje a la semilla» d'Alejo Carpentier: un itinerari capgirat, de la tomba al bressol, on els ciris creixen lentament, on les aus tornen a l'ou i les flassades de llana es desteixeixen, on els rellotges toquen les cinc, després les quatre i després les tres, on el protagonista assoleix la minoria d'edat i comprèn cada vegada menys les explicacions dels seus tutors, i oblida la fam, la set, la calor i el fred, i esdevé un ésser només sensible, només tàctil...

La combinació d'aquestes dues tradicions desemboca en un xoc violent i escandalós de temes i de tècniques. Aquest escàndol —en el sentit de fenomen que s'escapa de l'obligatorietat de les regles socials— és, potser, l'equació que defineix tota l'obra narrativa d'Antònia Vicens, la seva manera d'entendre la tensió entre passat i present.

I en el centre exacte de l'escàndol es troba el cos, punt de contacte entre l'ahir i l'avui, entre escriptura tradicional i nova escriptura. Pura presència. L'extrema corporeïtat dels contes s'afina en l'àmbit de les olors: hi ha «paraules gruixudes, pudents de suc i ventrell» que deixen l'atmosfera del local «convertida en tuf de femer»; hi ha persones que es miren «com si fugissin

d'un ca mort, com si no poguessin aguantar tanta pudor». Però el cos no és mai una font de plaer, sinó una nosa deixada anar en una escenografia perversa de randes, taüts, nins morts, cambres insuficients. Davant les baralles, les agressions i els insults, els personatges acalen el front, amb una acceptació animal.

He vist en aquests contes una profunda tristesa.

Però en aquesta tristesa s'ha congriat una espera. Amb el seu no jutjar, amb el seu no voler donar cap missatge, amb la seva absoluta renúncia a qualsevol impostura, Antònia Vicens obre una porta al futur. Perquè entre la mudesa i el crit i la vida difícil, els personatges tenen un arma: la rialla. En el conte «Decència» llegim: «sent que les rialles em puguen i em deixen buida per allà on passen, no suport una dona que riu, diu en Manel, és que avui en dia se'n foten d'un». I en «El judici» la protagonista diu:

No em jutjeu malament si ric quan els altres ploren, el meu home, vull dir el bergant que es fa càrrec de mi i de la meva criatura, mil vegades ha estat a punt de tirar-me una sabata pel cap davant les meves rialles fora de lloc, que te'n fots de mi, que te'n fots de la desgràcia. Sempre he tengut problemes amb això de les rialles venir-me de cop, abundants, quan no calen. A casa, no en parlem de les bescollades que em va pegar mon pare quan ell, del tot retut, s'asseia a la taula, al cap d'una taula amb vint boques famolenques i per apaivagar-les només dos rosegons banyats perquè estufàs, i jo, després d'observar aquelles cares demacrades que m'envoltaven, les putes rialles entorcillant-me els budells, cruïant-me l'espina, nuant-me la gargamella.

La rialla, aquesta germana del plor que Aristòtil va conèixer i que els seus llegidors es van encarregar de perdre curosament, és allò que salva. Més forta que còmica, poderosa, quasi obscena, no representa el trivial, sinó la voluntat recuperada. És l'impuls que permet imaginar, ni que sigui obliquament, una altra mena d'existència, on la submissió esdevingui actuació, i l'actuació revolta, i la revolta triomf. Desig que en els futurs narratius d'Antònia Vicens aquesta rialla es faci gran.