

INTRODUCCIÓ

Absans de morir, l'any 1985, Rosa Leveroni va llegar a la Biblioteca de Catalunya un nodrit fons de manuscrits i mecanoscrits, d'entre els quals, al marge dels originals de la seva poesia, són remarcables un extens epistolari i els nombrosos quaderns de prosa dietarística; va deixar, així mateix, documentació privada i una biblioteca personal formada per tres mil títols aproximadament. L'exhumació de tot aquest material m'ha permès de contemplar, amb una perspectiva inèdita i polièdrica, la qualitat i el relleu de l'aportació intel·lectual de Rosa Leveroni com a poeta, traductora i prosista; i afegiré que com a dona de cultura compromesa amb un país derrotat. No solament això: la lectura minuciosa del llegat escrit desvela, en primer lloc, l'existència d'una ambició literària d'unes característiques molt concretes, molt marcades, la qual regeix el sentit primer i darrer dels diversos components de l'obra leveroniana, i en segon lloc, la incompleció general i definitiva en què va restar aquest projecte literari tan personal. De l'anàlisi dels papers també es derivarà, com aniré desgranant al llarg del llibre, una comprensió tant de les dificultats amb què s'hagué d'enfrontar l'escriptora com de les defallences sota les quals sucumbí i que condicionaren i impossibilitaren la culminació dels seus mateixos objectius literaris.

L'estudi que ara presento és el resultat d'un primer entusiasme i d'una primera inquietud. L'entusiasme i l'estímul inicial van ser provocats per la troballa del que després foren les *Confessions i quaderns íntims*, uns textos d'una singularitat remarcable i que, en el moment de constitució d'aquesta zona recent d'especulació que és la de les formes literàries autobiogràfiques, reclamen una parcel·la d'atenció pròpia. Potser no són les *Confessions*¹ una obra amb el valor a l'alça de la modernitat, ni, elocució a mitja veu, presenten gaires elements enlluernadors —més aviat tenen un aire d'altre temps, caduc, que evidencia un deute profund a una tradició literària, preferentment francesa, del segle XVIII i XIX—; però el cert és que les *Confessions* leveronianes ens atreuen, sigui pel camí boscos d'introspecció quasi clínica o anamnesi a què ens conviden, sigui per la rara condensació estilística, per moments poemàtica, en què es resolen. Això, sense comptar que, amb aquestes proses íntimes, Leveroni obre una via a Catalunya en l'horitzó dels gèneres autobiogràfics, el de la confessió amorosa en veu femenina. En bona mesura, aquest estudi ha estat concebut com una continuació de la tasca iniciada, amb la col·laboració de l'historiador Enric Pujol, publicant les esmentades *Confessions*. Dit altrament, em dispo a presentar, disseccionar i editar una part dels escrits de Rosa Leveroni inèdita i, per tant, desconeguda: la que té una manifestació en prosa. O introbable, si pensem en els contes. Les *Confessions* són la pedra angular d'un camp de prospecció que es presenta, aparentment, força divers, ja que sota l'accepció de *prosa* ens trobem amb un espectre literari en què s'inclouen els dietaris, la correspondència —la real i l'heteronímica—, els contes i més d'un episodi novel·lat (o *nouvelle*). Allò que justifica el fet de reunir sota una única premissa l'estudi de la prosa estrictament autobiogràfica i el dels relats que plasmen ficcions, i que em permetrà d'analitzar-ho tot des d'un mateix prisma teòric, és el peculiar exercici d'autointrospecció i d'autoinvenció que, en diversos nivells, es-

1. Per abreviar, esmentaré el volum *Confessions i quaderns íntims* com a *Confessions*; el genèric *confessions* indicarà el tipus de prosa.

trats i graus, determina el sentit d'uns i altres textos, alhora que els agermana. Tant si Rosa Leveroni elabora prosa confessional com si traspassa el llindar de la ficció, se m'ha anat imposant sense voler-ho —fruit d'aquella primera inquietud a què he al·ludit— una reflexió p(r)o(bl)emàtica sobre els límits de l'espai autobiogràfic. De manera que en l'ordenació mateixa dels capítols —i, doncs, en la vertebració del corpus prosístic de l'autora que estableixo— hi ha subjacent, si no una resposta al conflicte dels límits, sí, almenys, una proposta d'interpretació de límits i proses. He deixat fora de l'objecte d'anàlisi —em queda pendent— el bloc constituït per l'epistolari real, tot i que en faig menció i m'hi refereixo, o en transcric i porto a col·lació més d'un passatge, però sempre guiat només per la voluntat de contrastar, il·lustrar o documentar. Es tracta d'una part diversa i extensa que reclama una atenció detallada, raó per la qual he preferit relegar-ne l'anàlisi a una futura edició del que s'ha de considerar el revers natural de les *Confessions i quaderns íntims*: la correspondència creuada entre la poetessa i Ferran Soldevila. Amb tot, voldria remetre als intercanvis epistolars amb Carles Riba (LEVERONI, 1973)² i amb Josep Palau i Fabre (LEVERONI, 1998), actualment ja publicats, com a report de la seva prosa referencial. Per tot el que exposo, el present treball s'ha de considerar un moment més d'un projecte global de recuperació, primer, i de reconsideració, després, de la personalitat literària de Rosa Leveroni, la culminació del qual consistirà en una revisió —o, si se'm permet l'anglicisme, en una revisitació— de l'obra poètica.

Per valorar la prosa de Rosa Leveroni en la mesura justa que pretenc, sense afegidures ni oripells, crec que és indispensable de posar-la a l'abast del públic lector. És aquesta una de les raons que m'han aconsellat d'incardinar, a tall de díptic dels capítols centrals, la transcripció anotada d'un quadern de dietari i dels epistolars heteroní-

2. Caldria esmentar, encara, dos articles que integren mostres de correspondència de Riba amb Leveroni (BARENYS, 1998*b*) i de Leveroni amb el matrimoni Riba-Arderiu (MOHINO I BALET, 1999).

mics, així com la reedició completa dels seus contes. Aquestes incorporacions, amb les quals mostro a lectors i lectores l'espectre prosístic de l'autora, constitueixen alhora peces importants de l'engranatge discursiu de la meva indagació en les construccions leveronianes —o en aquesta altra ficció leveroniana en què s'erigeix el meu propi discurs. Pel que fa la reproducció del material inèdit insert, he seguit uns criteris de màxima fidelitat a l'original, amb les adequacions indispensables, des del punt de vista lèxic, morfològic i sintàctic, a les variants normatives. No s'ha d'oblidar que, a causa de la naturalesa fluent i espontània de bona part d'una literatura que ha estat arrencada del clos de la privacitat, abunden en els manuscrits construccions col·loquials i/o espúries pròpies del català central, com ara la perífrasi «tenir que», els «donar-se compte», els «hi han», vacil·lacions sistemàtiques en els usos gramaticals o fonocogràfics («amb» quan calia «en», «mentres» en lloc de «mentre», «pendre» i derivats per «prendre», «vui» per «vull», etc.). Així mateix, he regularitzat la tipografia (cometes, majúscules i minúscules, cursives), la puntuació i els signes d'interrogació i d'exclamació (segons el criteri actual de l'Institut d'Estudis Catalans). La intervenció en els contes, ja passats pel filtre dels primers editors, ha consistit bàsicament a acabar de polir-ne els bisells. L'anotació de part dels textos té una funció intencionada, i me'n serveixo per assenyalar els elements foratextuals o intratextuals que, d'una manera o d'una altra, posen a la superfície les connexions o interseccions complexes i canviants entre el que pot ser considerat autobiografia i el que pot ser classificat com una pura i simple autoficció. O entre el que és autobiografia i el que designem com a *novel·la personal*.

Cal dir, finalment, que davant de la peripècia creativa de Leveroni que m'han anat posant de manifest els seus inèdits, i que sens dubte deixa el conegut regust de les coses mancades —sigui per insuficiència o per mutilació—, també he acabat per fer-me ressò en les conclusions, molt o poc, d'alguns dels vertígens expressats pel feminisme, el de ser dona escriptora en el reducte d'una cultura androcèntrica (i agregaré: sota vigilància).

1. ENTRE DUES FICCIONS

L'èsser humà es troba en algun lloc entre el ser i el no ser, entre dues ficcions.

E. M. CIORAN

Entre dues ficcions. O entre la vida i la literatura, si rescato un enunciat que ha servit més d'una vegada per rubricar treballs en què l'explanació de l'obra exigeix algun tipus d'atenció a la vida de l'autor o de l'autora, no solament perquè en neix sinó perquè sovint s'hi vincula inextricablement, n'explica les formes de cristal·lització i la sintaxi interna, o posa alguna llum en les intencions que la varen inspirar i guiar. Circular en la divisòria entre la vida i la literatura d'aquella vida és introduir-se en un camí llenegadís davant del qual qualsevol precaució sembla poca; un camí que la crítica avui només transita subsidiàriament, alertada dels seus perills: es corre, en efecte, el risc de desvirtuar l'exegesi si ens deixem persuadir per reduccions, simplificacions i associacions nascudes del prestigi de la vida que ens podrien fer interpretar abusivament la literatura. Si poc o molt enfilo aquests verals és, en primera instància, per la necessitat de resoldre un tema tan prosaic com el de la datació i, per tant, d'establir un criteri d'ordenació tant de les proses aquí reportades com

de la suma informe dels manuscrits leveronians. La naturalesa del material, en bona part constituït per quaderns i llibretes esparsos, inacabats o abandonats (per tant, sense polir ni signar), ha requerit especialment aquest constant viatge d'anada i de tornada entre el textual i el foratextual. Perquè no solament ha existit una pacient labor prèvia d'ordenació: ha calgut restaurar. Paradoxalment, és inevitable a tota restauració algun tipus de violència sobre l'obra. No obstant això, el minuciós restabliment del que podem anomenar *el projecte literari de Rosa Leveroni* ha permès d'encaixar els escrits abandonats i dispersos en un engranatge narratiu que ofereix unes coordenades d'exegesi força segures, i en virtut del qual es justifiquen les llicències que en algun punt es pot haver pres aquest editor. M'he demorat, doncs, per una necessitat *contextual*, en l'exercici històric, sobretot en el segon capítol on descriu el microcosmos cultural i sentimental d'aquella petita «Vassar» (en expressió de Maria Aurèlia Capmany) que fou l'Escola de Bibliotecàries; i dono compte d'algun altre període de la vida de l'escriptora en l'apartat de conclusions, per la urgència, així mateix, de cobrir una carència bàsica, ja que des d'un punt de vista biogràfic fins ara només n'hem tingut notícies esquemàtiques i ben primes. El perfil del personatge, d'aquesta manera, comença a adquirir relleu.

Els espais ambigus de la prosa de Rosa Leveroni

A partir d'aquest punt, m'he sentit constret a transitar per la divèsoria lliscosa a fi de poder determinar la mena de relació que es produeix en l'obra entre l'ordre del real i l'ordre de la ficció, un recorregut d'importància decisiva a efectes d'indexar (evidentment, fins allà on és possible) la valència autobiogràfica de les diverses tipologies de prosa. Així, estarem en una millor disposició per contemplar-ne la

naturalesa autèntica i per analitzar la gamma de les distorsions que l'autora hi aplica; podrem designar-les genèricament i, en acabat, assajar-ne una interpretació des de la perspectiva teòrica de la construcció d'un subjecte autobiogràfic i del joc de miralls (o de desdoblements) implícit en aquest procés. Es tracta d'una aproximació de la qual no he sabut prescindir, perquè entenc que per parlar d'*obres autobiogràfiques* o per determinar si ho són o no, i si ho són en quin grau, és ineludible algun tipus de verificació dels fets de vida dits pel que n'és protagonista i alhora emissor del discurs, que al capdavall és del que es tracta quan es produeix aquesta pràctica discursiva. En realitat, amb neologismes de nou encuny, com el de literatura de fets (*fiction of facts*) o d'autoficció (*self-fiction*), no s'està fent res més que assenyalar la doble condició dels fluctuants gèneres reflexius o de qualsevol de les seves modalitats, la part factual (o referencial) i la part imaginària (o relativa a la ficció). Existeix una sèrie de trets l'acompliment dels quals permet d'adscriure un text al marc genèric de les autobiografies, trets en si mateixos probablement insuficients però que, sumats, resulten productius: el de la identitat nominal entre autor, narrador i personatge (però què farem, aquí, amb el cas centrípet de Fernando Pessoa?, o amb l'exemple centrífug de Josep Pla?), el que atén a una *veritat autobiogràfica* (noció que dominà durant una època, la dels «dark ages of autobiography studies» descrits per Paul-John Eakin, però actualment devaluada), el retòric, l'ontològic, etcètera.

Termes i conceptes, tots semblen dur a un mateix resultat: la relació o el conflicte entre dues coordenades, relació i conflicte indissolubles en què precisament troba el gènere la seva raó de ser. De manera que la situació *aut/aut* l'hem de convertir en *et/et*: en cas contrari, estem destinats a especulacions estèrils i artificials. Es deriva d'això que qualsevol lectura «documental» haurà de considerar o de contenir, en una mesura o una altra, la variant «literatura», fins i tot quan l'ambició literària no sigui constitutiva del text, sinó condicionada per la inèrcia involuntària de la retòrica, posem per cas. O condicionada per l'ús o per la fenomenologia de la recepció, és a dir, per les pautes i convencions culturals que afecten el lector (actualit-

zador del text en l'acte dinàmic de la lectura), i que avui, per exemple, ens poden permetre d'atorgar intenció estètica a documents antics que foren escrits probablement amb l'única finalitat de «donar notícia» d'un individu o d'unes circumstàncies.

En una proporció semblant, la lectura estètica haurà de preveure la part referencial indispensable a les denominades *escriptures autobiogràfiques*. Accepto, per tant, que en tota literatura del *jo* (o de la memòria del *jo*) hi ha d'haver una porció de mimesi, almenys com a record d'una de les intencions primordials que la fundaren i que la justifiquen, la d'erigir-se en testimoni —d'un home o d'una dona, d'una nissaga o d'una època. O la del seu fons antic d'exemplaritat. Ho accepto, però tenint ben present que amb la construcció mateixa del subjecte biogràfic es penetra ja en els dominis de la invenció, que estic presenciant un acte literari malgrat la vel·leïtat notarial primera. Ho accepto en definitiva no sense conflicte, perquè la mimesi contemplada dins dels marges de la referencialitat en l'art és un valor, avui, potser, desacreditat. Si prescindim, per jutjar l'autoretrat pictòric, del criteri de semblança i preferim mirar-lo segons els requisits tècnics de la pintura i, en concret, de les convencions que regulen el gènere específic (en quin punt ens situarien, altrament, els autoretrats-paisatge de Miró o les respostes no figuratives al tema, els retrats sense rostre o les fragmentacions postmodernes?), em pregunto, en conseqüència, per què ens hauríem de mantenir esclaus, en canvi, del concepte de *mimesi* aplicat a l'autoretrat literari. I, això no obstant, la gravetat mateixa de les paraules ens arrossega inevitablement a aquest tipus de correspondència. No ens podem alienar de la densitat semàntica i referencial de les paraules. Les paraules no són les coses, sinó meres marques verbals, signes sonors o escrits que hi remetent, i que tot remetent-hi ens les fan presents. L'autoretrat o l'autobiografia s'han de jutjar semblantment: com la madeixa de traces textuais i narrades, menys o més complexes, d'una entitat externa a la qual contínuament ens emplacen. I l'existència d'aquesta relació és condició de gènere. De gènere transitiu, a diferència de les altres formes de literatura que es defineixen segons la seva intransitivitat.

Diguem-ne, doncs, *gènere*, de l'autobiografisme, i gènere marcat, que sentim que ocupa el lloc d'un ésser corpori que produeix el discurs en substitució complexa i especular —des/emmascarant-lo, des/figurant-lo, despullant-lo, des/construint-lo.

Paul de Man (1991), que es planteja llargs interrogants en aquesta mateixa direcció i que desconfia obertament de la base referencial de l'autobiografia de la qual jo no sé prescindir, no pot evitar d'afegir que, «això no obstant», ha d'existir «un cert grau de productivitat referencial». L'expressió, tot i que força etèria, sembla preferible a la de *veritat autobiogràfica*, que avui es jutja inadequada però que tantes aproximacions teòriques a les escriptures autobiogràfiques ha determinat. A aquest «cert grau de productivitat referencial», m'hi refereixo, per la meua banda, amb la fórmula d'*índex* o *valència* autobiogràfica, al·ludint precisament als ingredients mínimament estables i constatables, o objectius, que proven que una obra és autobiogràfica. Que —*prenez le mot*— la verifiquen. Un índex o una valència establerts tant en relació amb les informacions extratextuals com en relació amb indicadors paratextuals que ens certifiquen (o persuadeixen) que estem davant d'una figuració peculiar que no hem de considerar en termes de ficció pura o producte únic de la invenció. En algun moment s'ha de produir l'advertència —explícita o subtil— i s'ha de manifestar aquella imbricació de trets, de vegades inapreciables i d'altres ben patents, que ens fa diferenciar la producció autobiogràfica d'una novel·la de narrador homodiegètic, tot i que els elements, procediments i ardis narratius d'una i altra recreació convindrem a dir que són perfectament comuns, idèntics, els mateixos. El monòleg interior, com a recurs, i el *roman en lettres*, com a gènere, són manifestacions d'aquesta isoglossa formal. En realitat, no existeixen trets morfològics que permetin demarcar un enunciat de realitat d'un enunciat de ficció. I amb tot, es produeix sempre una certa actitud davant del text, una certa disposició. La clau de lectura diferenciada que exigeix la literatura de vida o de fets, per a Philippe Lejeune (1996) la determina un contracte d'adhesió proposat al lector. Quines hem d'interpretar que són les clàusules d'aquest contracte metafòric quan són insuficients les

nocions de «sinceritat» o de «veritat», i quan no serveixen, almenys en un cert nivell, els descriptors morfològics? Marie Darrieussecq (1996), sense desprendre's d'aquesta confiança excessiva en la nomenclatura jurídica, va un pas més enllà i situa el terreny de l'adhesió en el dels actes de llenguatge:

Tota autobiografia, alhora que afirma, demana que s'instauri entre l'autor-narrador i el lector un pacte de confiança (*cregueu que*); de la mateixa manera que tota ficció, alhora que afirma, demana que s'instauri entre el narrador i el lector un pacte novel·lesc (*imagineu que*).

Aquesta demanda de l'autor-narrador amb caràcter definitori, aquesta continuada referència a la instància extratextual han d'anar acompanyades inexcusablement d'una coherència verbal i d'una versemblança narrativa. Altrament podríem perfectament ser víctimes d'una simulació. I ni així, més d'una vegada, no podem deixar d'empassar-nos, elemental o sofisticat, el *trompe-l'oeil*.

Les aparences del jo

Si una premissa indispensable l'he situada en la finalitat referencial del discurs, l'altra caldrà fonamentar-la en el convenciment que la formulació del *jo* en l'acte d'escriptura reposa en un impuls primordial d'índole creativa. (Crear, i en crear ésser creat: Gusdorf). El mer revestiment verbal del *jo* funda una ficció, de manera que el *jo* enunciatiu que dona fe del *jo* productor del discurs és ja, des del moment de la seva simple formulació, una aparença, una ficció. Rau en la naturalesa del pronom ser ficció.¹ El desdoblament del *jo* físic en instància escrita és inalienable, en tant que narració i resposta a un

1. Malgrat que la primera persona es consideri la menys ficcional de totes —tret gramatical d'on prové la confusió entre una novel·la en primera persona i un text autobiogràfic— el *jo*, segons Émile Benveniste (1966: 252), «només es pot identificar per la instància de discurs en què és produït [...], la forma *jo* només té existència lingüística en l'acte de paraula que la profereix».

ideari, d'un procés d'invenció. En introduir-nos en l'àmbit movedís de l'especulació sobre els límits dels egodocuments, és difícil de prescindir d'una armadura de prevencions. Així, tot i la impossibilitat anunciada de sustentar-nos en criteris exclusivament retòrics per establir pautes de gènere, pot ser que sigui pertinent, en canvi, d'aproximar-nos a la retòrica com a procediment parcial; pot ser que hi hagi algun tipus de resposta oculta en l'opció retòrica i estilística representada per l'assumpció d'un *jo* autobiogràfic i per la instància de discurs que conté aquest *jo* (i a la qual el *jo* contínuament també està fent referència). És a dir, caldrà comptar, d'una banda, amb el fet que el pronom es materialitza com a fórmula de persuasió, però, d'una altra, pot resultar productiu escandir-ne l'estructura profunda, detectar el sentit i la intensitat de la dinàmica simbòlica de la figura verbal que vertebra i articula la història de vida o, si es vol, la paràbola de l'existència o de la memòria. I s'haurà de cercar en el revers de la prosopopeia (el llenguatge com a privació: De Man) o en el revers metafòric (ser a través del llenguatge: Olney) el tret diferencial mínimament satisfactori. Així, si al grau de semblança o de coincidència de la projecció narrativa amb el correlat extratextual (vital per a l'antropòleg, el sociòleg o l'historiador) hi sumem, principalment, les característiques del recorregut metafòric del *jo* textual —com es desenvolupa el trop literari i quin tipus de ficció crea—, podem començar a tenir els elements que ens permeten d'intuir, si no dirimir, una frontera entre l'autobiografia i la novel·la autobiogràfica, considerant molt especialment, és clar, la modalitat intermèdia de l'autoficció (entesa, segons expressió de Marie Darrieussecq, com una entrada fraudulenta en l'autobiografia «sota capa de novel·la»).

Entre les modalitats intermèdies em sembla útil de recordar que també es poden establir categories o diversos casos de *simulació*. Aquells en què es dona un relat fictici com un veritable exemple de relat factual, sense traces que n'indiquin el falsejament. O, a la inversa, els que camuflen text autobiogràfic darrere les tècniques de la ficció, simulant ficció. És, aquest, el procés amb què opera Leveroni en les seves cartes heteronímiques i en molts dels seus contes. És el pro-

cés directament invertit que preval en la prosa de Josep Pla, elaborada amb les tàctiques de la *feintise*, segons Xavier Pla (1997: 499), o del *trompe-l'oeil*, és a dir, considerant que la seva obra no procedeix de la invenció, sinó que ens presenta «enunciats de realitat simulats, enunciats autobiogràfics simulats».

La constitució d'un gènere: la confessió liricoamorosa

En l'anàlisi aplicada a la construcció del subjecte i a l'organització de la matèria autobiogràfica en el conjunt divers de les proses leveronianes, advertim, en primer lloc, que el *jo* que protagonitza i s'exposa ens els fulls de dietari i el *jo* de les confessions és el mateix artifici: la instància enunciativa i textual del subjecte productor del discurs, una marca pronominal que remet a la persona prèviament existent que respon al nom legal de Rosa Leveroni Valls. Mai no s'esmenta a si mateixa —no s'identifica en el text pel nom—, però sí que hi queda establerta per metonímia la identitat (una manera de fer-ho consisteix a transcriure versos propis, després editats i signats, o, indirectament, a través de les inscripcions que hi afegiren terceres persones i en què l'anomenen). Els dietaris encaixen sense dificultats en el que podem considerar paradigma d'aquest gènere (consignacions diverses del dia a dia portades per un subjecte i datades) i en conserven recursos i intenció. En tant que egodocuments, i amb aquest terme pretenc subratllar-ne la funció d'atestat, el dietarisme exigeix una garantia mínima d'autenticitat referencial que, sens dubte, els quaderns leveronians satisfan. (Seria caure en qüestions del tot banals discutir punts relatius a la *pose* o la màscara que adopta en aquests casos l'escriptora o demorar-se en la cavil·lació dels fantasieigs d'aquesta com a elements susceptibles de refutar la dimensió objectiva del text diarístic, perquè això significaria no considerar que aquestes són variables inherents al diari personal).

Les confessions, en canvi, s'escapen del cànon estricte. Es tracta ara d'un exercici estilístic caracteritzat per una forta tendència a l'artització i, per tant, ben susceptible de plantejar més d'un dubte sobre

la seva naturalesa autèntica. El discurs autojustificatiu i persuasiu, la confessió, implica l'adopció no ja d'una veu —d'un *jo* altre— sinó d'uns estilemes molt concrets o, encara més, el desenrotllament d'una poètica pròpia. Però, fins i tot aplicant les restriccions del pacte referencial proposat per Lejeune, se'n pot defensar amb garanties la inclusió entre els relats autobiogràfics. Una vegada arribat a aquest terreny fronterer i problemàtic, m'ha estat útil de delimitar i de discriminar les prosas objecte d'estudi plantejant, com fa l'autor de *Le pacte autobiographique*, una anàlisi nominal que, tot i no semblar-me determinant aïlladament, sí que la veig com un indicatiu que cal també considerar. Segons Lejeune, quan s'atorga un nom diferent al de l'autor a un personatge que relata la seva vida (o que n'escenifica un episodi) estem invariablement davant d'una novel·la personal, d'una ficció, ja que, si l'autobiografia té una primera condició, aquesta és la d'una doble identitat (entre autor i narrador i entre aquest i protagonista) assumida en el moment mateix de l'enunciació. És així, prossegueix Lejeune, independentment de les semblances que el lector cregui trobar entre l'autor i el protagonista.

A l'hora de plantejar-nos a quina tipologia de document pertanyen, en definitiva, les confessions leveronianes, s'haurà d'insistir, d'entrada, en l'ambigüïtat ingènita de l'espai autobiogràfic. De manera que, si bé sembla que s'ajusten a les clàusules de la diarística, en l'accepció de diari poètic i confessional, rigorós en el seu secret i escrit amb la retòrica de l'espontaneïtat i amb rúbrica lírica, també detectem altres elements que les situen en una zona limítrofa, de conflicte —a saber: el títol original, *Llibre de l'Amor*, fa sospitar una certa ambició estètica; no data les entrades com és consuetud; juga a ocultar el nom de l'amat, etc. És innegable la gestualitat novel·lesca que impregna el text i que s'encarrega de subratllar el tramata dens i continuat de referències literàries.² En efecte, el procés de literatura-

2. Tot això al marge d'un moviment «argumental» intern de sinuositats atzaroses i complexes. I sense perdre de vista una doble consideració, que en el moment de l'escriptura es fabula, i que tota història d'amor és, en si mateixa, una suggestió impregnada de ficció.

lització de l'experiència real es manifesta en l'aparat de citacions, en què l'autora d'una banda remet a la seva poesia³ i, de l'altra, insereix acotacions de passatges, en vers o en prosa, d'autores i d'autors que la seduïren, citacions que li permeten de contrastar allò viscut, voluble i confús, amb les teories d'amor de la tradició occidental. En les *Confessions*, antologia. Animal llibresc, *touché de la littérature*, Leveroni atia i vigoritza les segregacions humorals amb el sèrum literari, perquè «l'amor sense literatura no és res» (p. 43). Escriu amb plena consciència d'estar articulant la trama d'un destí al voltant d'un amor que pressent extraordinari per al desenvolupament de la història personal; però just aquí, en el que semblaria el terreny de la novel·lista, es revela la cronista. Les comprovacions documentals així ho adveren. Amb tot, i per esvaïr un darrer reducte de sospita, seguint el criteri de sotmetre els textos a les restriccions del pacte autobiogràfic sistematitzat per Philippe Lejeune (1996: 26), s'haurà de verificar un aspecte indispensable, la *signatura*.

Les formes del pacte autobiogràfic són molt diverses: però totes manifesten la intenció d'honorar la seva *signatura*. El lector podrà discurrir la semblança, però mai la identitat. Sabem molt bé com cadascú està lligat al seu nom.

Leveroni no havia disposat els manuscrits de les *Confessions i quaderns íntims* per a publicar-los, amb tots els inconvenients que el fet implica per al tema de la identitat nominal autor/narrador/protagonista. Per tant, els editors, en primer lloc, van haver de suplir l'autora en la tasca delicada de recomposició d'uns carnets de notes de

3. Hi ha un grup de poemes no recollits dins *Poesia*, el volum que aplega tota la seva producció en vers editada. La major part, però, forma el cos del primer llibre, *Epigrames i cançons* (1938) —que articulà en quatre seccions: «Neguit», «Dolor», «Joià» i «Absència»—, i és, per tant, el correlat líric dels estats passionals descrits a les *Confessions* (simptomàticament, la meitat de les peces recuperades s'inclouen en la secció «Dolor» i no n'hi ha cap que vagi a parar a «Joià»). Vegeu Abraham Mohino i Balet (1998: 35-39).

naturalesa tan laxa com és la del dietari. I en segon lloc, en no existir legalment la signatura d'autor (hom no acostuma a signar ni dietaris ni esborranys), van haver d'assumir la responsabilitat de la signatura. El fet mateix que intitulesin el llibre *Confessions i quaderns íntims* és un altre indicador que l'establiment del pacte autobiogràfic de què parla Lejeune va anar a càrrec seu, en virtut —diguem-ho així i, de passada, n'ampliem els usos jurídics— d'un apoderament o atorgament de poders. Els legitimava, és evident, tant el coneixement exhaustiu i aprofundit de la totalitat del corpus leveronià com les comprovacions pertinents de caràcter extratextual.

Lletres de Lyell o la il·lusió de l'heterònim

L'aplicació fil per randa de les condicions de Philippe Lejeune a les sèries epistolars protagonitzades per Elizabeth Lyell sembla que no deixa lloc a dubtes: les cartes atribuïdes a la dama anglesa pertanyen a l'àmbit de la ficció. La interpretació dels elements de paratext (títols i dates) i el fet mateix de la creació del desdoblament literari corroboren aquesta tesi, al dictat de la qual es pot concloure que aquestes cartes encaixen sense dificultats en la tradició llarga i codificada del *roman en lettres*. Això no obstant, atemptant contra la premissa lejeuniana segons la qual l'autobiografia no admet gradacions (un text ho és o no ho és), i malgrat reconèixer la filiació llibresca de les cartes, he cregut que s'havia de situar aquesta correspondència en el grup dels textos referencials: com un tercer grau de complexitat que en fa un exemple límit entre la literatura factual i la de ficció. Al lllindar de l'autoficció, però sense caure-hi. El report psicològic que Elizabeth Lyell intenta plasmar en les missives té tanta validesa, o més, que el dels dietaris, de manera que poden ser considerades, si no una continuació, almenys sí una variant de la seva prosa confessional. La veu, el mode, el to es mantenen; el discurs no varia. L'autora, però, malda per dissimular-ne la naturalesa i ens presenta les cartes expressament com una fantasia, mitjançant l'alteració de noms i topònims i la figuració de l'existència

de la dama anglesa. Hi ha, implícit, en l'emascament, una voluntat de distanciament que, com mostraré en el capítol que hi dedico, respon a unes raons força prosaiques. Tot i l'esforç de simulació, Lyell, Elizabeth, s'ha de considerar en realitat un exònim d'Isabel, i Isabel un pseudònim que ens remet a la persona de Rosa Leveroni. Elizabeth Lyell, en conseqüència, no és tant un nom de personatge com un nom d'autor o, citant encara Lejeune, «un desdoblament del nom, que no canvia en absolut la identitat». No canvia la naturalesa del *jo*: s'ha produït simplement un desplaçament nominal —Lyell per Leveroni. Transgredint el fet que les cartes són explícitament presentades com a ficció, l'anàlisi del nom —i mal que camuflada, de la signatura— revela la identitat entre autora i narradora homodiegètica, raó suficient per poder admetre i incloure aquestes remeses epistolars entre els textos autobiogràfics. El contrast amb l'epistolari *real* referma aquesta condició: davant de Ferran Soldevila està obligada a mantenir unes distàncies i, generalment, només pot oferir una relació succincta de la seva vida externa, *real*, o, a tot estirar, es permet el comentari planyívol pels mutus malestars físics. Les notes de Lyell són l'altra cara de la moneda: despulla la realitat psicològica i moral del *jo*. Però en aquells moments —rars— que la correspondència real entre Leveroni i Soldevila arriba a ser un espai de llibertat, el to i la veu de Lyell els retrobem en el to i la veu que Leveroni ofereix al seu amant.

Els contes o la instantània líquida

En tant que productes de ficció autobiogràfica, en canvi, analitzo i classifico la pràctica globalitat dels contes. Es tracta de proses en què l'autora continua insistint en l'argument autobiogràfic de manera fonamental. En les peces regides per la mirada retrospectiva, hi aïlla un segment de vida que per a ella té alguna importància, amb la finalitat d'idealitzar o de commemorar, això és, d'atrapar l'instant en el temps del relat. En altres casos, hi preval un mecanisme de signe distint, una prospecció cap endavant (un endavant immediat) que li serveix per

aplicar un esguard analític i sense concessions sobre la pròpia existència: són els episodis que he anomenat *prolèptics*. La prolepsis és una figura de sintaxi que designa una anticipació i que té, també, accepcions com a figura de pensament. Genette recorre al mot (juntament amb el seu contrari, l'analepsi) en termes de sintaxi narrativa per indicar formes de discordança entre el temps de la història i el temps del discurs. La meua classificació dels contes en episodis retrospectius (o analèptics, si es vol) i prolèptics (o d'anticipació) s'ha d'entendre com una opció terminològica de signe ben distint. Em situo en el temps real de l'escriptura, atenent als ritmes psicològics respecte dels quals l'autora articulà l'experiència autobiogràfica literàriament. L'anacronisme afecta el trànsit entre allò viscut i la fixació gràfica de l'experiència; parlo, per tant, d'una sintaxi del procés creatiu: de manera que episodi retrospectiu serà aquell que recrea una temàtica del passat; prolèptic, el que tractarà del present, o d'un futur imminent. Uns i altres casos es caracteritzen pel doble grau del procés de distanciament amb què l'escriptora presenta l'objecte d'*estudi*. El més superficial torna a consistir en una distorsió de la dada externa, secundària (noms personals i topònims). Es tracta d'un element distintiu poc rellevant però que, considerat independentment, situaria aquestes proses en el mateix nivell de les cartes d'Elizabeth Lyell. De fet, el conte «Viatge a Itàlia» el protagonitza Lyell, és una versió d'una de les reemeses epistolars. I amb tot, es tracta d'una altra modalitat de prosa, en virtut d'una segona, profunda i decisiva intervenció estructural, consistent en la construcció d'una veu narrativa en tercera persona, de naturalesa omniscient. L'ús pronominal de la tercera persona ens situa en un estadi distint —«la referència de persona és una referència zero fora de la relació *jo/tu*» (BENVENISTE, 1966: 252)—, de manera que, valorat el pronom com a instància del discurs narratiu, és obvi que l'ús «no personal» descarta la inclusió d'aquests contes en la modalitat de les autoficcions (escriptures, al capdavant, en primera persona). La tercera persona, de retop, trenca amb la identitat nominal entre autor, narrador i personatge connatural al gènere autobiogràfic. En conseqüència, els contes són ficcions, però ficcions relatives, amb

una densitat autorepresentativa acusada, elevadíssima, com els noms de les protagonistes d'algun dels textos encara s'encarreguen de recordar (Isabel, Elizabeth).

El darrer grup de material presentat i descrit correspon a les diverses temptatives de fer novel·la que assajà l'autora. Tot i que en cap cas no n'arribà a resoldre més que alguns capítols i fragments, l'anàlisi mostra una continuïtat en les pautes de simulació que hem trobat en els contes. La mesura d'aquesta semblança és prou important per afirmar, o bé que gairebé sempre el conte és un *episodi* aïllat i autònom d'algun dels projectes novel·lats, o bé que en l'espai d'una prosa breu, sintètics i condensats, hi ha els principis d'una novel·la personal. Amb la voluntat de presentar el material com a ficció, Leveroni trenca la identitat entre narradora i protagonista; i amb tot, no s'esvaeix mai l'efecte de trobar-nos davant d'una trama autobiogràfica gràcies a la inserció freqüent de passatges epistolars i diarístics que ens retornen al peculiar discurs confessional en primera persona a què ens havíem habituat. En les emergències d'una novel·la personal o autobiogràfica mai no duta a conclusió, Leveroni va continuar ampliant, estilitzant i portant a les darreres conseqüències un projecte d'autoinvenció literària iniciat amb el dietarisme més arquetípic.

Entre ficcions

La sort que té el novel·lista o el dramaturg d'expressar-se disfressant-se, d'alliberar-se dels seus conflictes i, més encara, de tots els personatges que es barallen dintre seu... L'assagista, altrament, es troba acorralat en un gènere ingrat, en el qual només es projecten les pròpies incompatibilitats contradient-se a cada pas.

E. M. CIORAN

L'ordenació, l'avaluació i la part d'edició del corpus narratiu de Rosa Leveroni presentades en aquest estudi permeten d'aventurar (o

millor: d'evidenciar) que dietaris, assajos novel·lats, epistolaris heteronímics i contes (llevat d'algun cas) són respostes múltiples a un impuls d'autoinvenció literària únic i coherent. L'autora parteix d'enunciats de realitat, d'una escriptura explícitament factual, per penetrar gradualment en els territoris de la simulació novel·lesca, tot maquillant les evidències referencials i presentant-nos un *alter ego*. Però fins i tot en les proses en què els mecanismes de ficció tenen el rendiment més alt (aquelles en què la veu narrativa abandona la primera persona i s'enfunda en una tercera persona) no ens desfem de la impressió que assistim a un tipus de literatura genuïnament autobiogràfica. Evidentment, la meva intenció no ha estat de limitar-me a detectar les reminiscències de realitat personal que, com tot creador, en una porció més o menys important, l'escriptora abandona en la construcció del seu univers literari, sinó d'assenyalar la naturalesa d'aquest univers, fet de maons de ficcions aparents, ficcions d'envà fals —però envà darrere el qual trobem, com fragments d'un mirall trencat, trossos de vida, fulls perduts de dietari.

Estem, doncs, davant d'un impuls d'autoinvenció literària únic i coherent, concèntric i absorbent. L'establiment d'aquest horitzó d'expectativa permet de contemplar la prosa leveroniana com un grup de peces esparses amb caràcter episòdic (és a dir, regides per un sentit de seqüència), tot i la seva clara naturalesa autònoma. Així, tant el continu d'ordre cronològic i temàtic com les referències creuades que s'estableixen entre elles, porten al supòsit que ens trobem davant de fragments o parts —n'he dit *capítols*— d'una estructura matriu subjacent, encara que etèria i no formulada, l'element conglutinant de la qual és l'itinerari sentimental de la peculiar heroïna —o el que és el mateix aquí, la voluntat autorepresentativa de l'autora. Dissortadament, les peces de la maquinària van quedar sense encaixar; moltes vegades, sense polir o sense acabar; o, en el pitjor dels casos, no arribaren a verbalitzar-se. Per raó d'aquesta inconclusió general, ens ha pervingut una imatge vaga i imprecisa, com la d'un trencaclosques incomplet, del valor, la intenció i l'ambició reals d'aquesta prosa. Pròpiament, hauré de convenir que, no muntada, no

es pot afirmar l'existència de la maquinària, de la novel·la mare hipotètica, i que el meu estudi no es pot considerar, consegüentment i en rigor, la reconstrucció d'un giny desarticulat, ja que l'autora no va consumir mai aquest procés previ de composició. No es va produir mai l'engalzament que donés categoria d'*episodi*, parlant en puritat, a contes o a passatges epistolars, a quaderns íntims o a esbossos novel·lats, tal com aquí defenso. Rosa Leveroni mai no va arribar a vertebrar una unitat de tot aquest material —o, si les temptatives de novel·la es poden considerar talment, evidentment no hi reeixí. En virtut (o en defecte) de tot això, la hipòtesi i la lectura exposades en aquestes pàgines se situen al llindar entre la reconstrucció i la recreació: en el camí d'una nova ficció, si m'és lícit, muntada a partir d'indícis o rastres (literals o laterals), fils sense lligar que apunten cap a l'existència d'un programa literari d'intenció autobiogràfica, la peça angular del qual són, sens dubte, les *Confessions i quaderns íntims*. Un programa subjacent, però a què contínuament, coherentment, respon la prosa leveroniana amb el seu elevat contingut autorepresentatiu. Una prosa que es vincula amb els ritmes, amb els motius i amb l'itinerari secret de la seva lírica. La veu narrativa, en efecte, presenta una coloració i una textura poemàtica que la fa pròxima i que la identifica amb la veu de la seva lírica: es deu a uns impulsos germans, similars, d'autoinvenció del *jo*, de commemoració de l'experiència viscuda i de fixació de la memòria. Poèticament, articulà una melodia intimista i, en els seus millors moments, elegíaca, que féu, s'eixamplà i es dilatà com una exacta i concèntrica anella de creixement al voltant d'una subjectivitat constitutiva. Paral·lelament, l'exegesi, o secció transversal aplicada a les seves proses, ens la situa entre els escriptors que han concebut la creació com un àmbit d'especulació de la formació psicològica, sentimental —i moral, per què no?— del *jo*. Sempre a cavall entre dues ficcions. Entre l'enunciat de realitat i l'enunciat de ficció. Entre la vida i la literatura.