

Pere Rosselló Bover (La Ciutat de Mallorca)

El punt de vista en la novel·lística de Miquel Àngel Riera

L'obra literària de Miquel Àngel Riera (nascut a Manacor el 1930) actualment és considerada una de les més sòlides produccions dels narradors catalans dels anys setanta i vuitanta. Aquest fet ha estat avalat per un notable èxit entre la crítica i el públic, a més d'un bon nombre de premis entre els quals destaquen: el Premi «Sant Jordi» (1973), el Premi de la Crítica de «Serra d'Or» (1975 i 1984), el Premi Nacional de Narrativa Catalana (1979) i el Premi de Narrativa de la Generalitat de Catalunya (1988). La meva intenció en aquestes pàgines no és donar una visió de conjunt de la producció de Riera, ni tampoc esbrinar el sentit global de la seva literatura. Tan sols em limitaré a constar una sèrie de recursos tècnics de la seva narrativa. De fet, ja vaig interpretar l'obra de Riera a *L'escriptura de l'home* (1982),¹ encara que l'aparició posterior a aquest assaig de dues novel·les més ens ofereix una bona part de matèria inèdita per a desenvolupar en aquest article.

La narrativa de Miquel Àngel Riera pertany plenament al gènere de la novel·la psicològica. Els personatges són el centre del seu univers narratiu. La resta dels altres aspectes del relat hi queda subordinada. És més, quasi podríem afirmar que per a Miquel Àngel Riera escriure novel·les equival a crear personatges, perquè aquests són (fan) la novel·la. L'atenció que alguns crítics varen donar al tema de la Guerra Civil o a l'ambientació dins el món rural, per exemple, palesa un error evident en la interpretació d'aquest corpus literari, en el qual tots aquests són temes més tost accidentals (quasi podríem dir «decora-

¹ Pere Rosselló Bover: *L'escriptura de l'home: Introducció a l'obra literària de Miquel Àngel Riera*, La Ciutat de Mallorca: Obra Cultural Balear - Universitat de Palma de Mallorca, 1982.

tius») o marginals, car tenen molt menys interès que la peripècia humana dels actors.

Els personatges de Riera posseeixen una «vida interior». La missió del novel·lista és mostrar-nos-la, captar-la sense incidir sobre el seu desenvolupament. Les novel·les de Miquel Àngel Riera cerquen l'«explicació» de la manera d'actuar (sovint ben allunyada dels cànons considerats normals) dels personatges. Les cinc novel·les fins ara publicades per Riera revelen la cara oculta de la realitat personal dels actors, que sol ésser tot el contrari del que els altres creuen, això és, la «versió externa» que per al nostre novel·lista mai no és l'autèntica. El punt de vista del relat escollit en cada cas pretén donar-nos a conèixer de la manera menys deformatada i precisa la veritat íntima.

En aquestes línies assajaré d'explicar els diferents punts de vista triats en cada novel·la, així com la relació existent entre aquests i la veritat existencial dels protagonistes. El predomini dels relats en primera persona s'explica per aquesta intenció de copsar el més pregon i íntim dels actors principals. Ara bé, en cap de les cinc novel·les, el narrador en primera persona no es dona únicament i exclusiva, sinó que sempre es combina amb altres procediments.

A *Andreu Milà* (1973),² Miquel Àngel Riera emprà una tècnica molt més senzilla que en les obres posteriors, però igualment representativa de tot el que he exposat. Quasi tot el llibre és narrat pel mateix protagonista, excepte els dos primers i l'últim capítol que pertanyen a un narrador-editor (o millor, «presentador») en tercera persona. *Andreu Milà* s'obre amb una «Tamborada per a un romanç de cec» que en unes poques línies resumeix els fets més «anecdòtics» de la història, tant els que inicien la trama com els que la clouen:

Escoltau aquesta vera història
de la vida i la mort de n'Andreu Milà
anomenat del Pedregar
que penedit de fets i mal exemple
l'alta justícia va passar a garrot
a la presó de Ciutat
la matinada primera de l'octava de Santa Caterina
per delictes d'haver donat mort
per foc i bala

² La primera edició portava el títol de *Fuita i martiri de Sant Andreu Milà*, Palma de Mallorca: Ed. Moll, 1973. Posteriorment va aparèixer amb el títol de *Andreu Milà*, Barcelona: Edicions 62, 1981.

a una dona dita Poderosa de mainom
i Joana Valentí per les aigües sagrades
estanquera segons llei
de la plaça dels corders
a la capital de les Illes. (p. 9)

En aquests catorze versos es resumeix tota la versió «oficial» de l'afer, però, com coneixerem en llegir les pàgines de la novel·la, aquesta interpretació no coincideix amb la veritat del cas: Andreu Milà no és l'autor del crim de què l'acusen, encara que se n'hagi donat la culpa davant de la llei. La novel·la es mourà entre aquests dos pols que ens presenta la «Tamborada...»: L'assassinat de l'estanquera i l'ajusticiament del protagonista. El poema de presentació només serveix per donar-nos l'aspecte més extern i erroni de la història.

Al capítol I ens trobarem amb un narrador omniscient en tercera persona, la funció del qual dins el conjunt de tota la novel·la simplement és presentar-nos els fets que donaran lloc al discurs del narrador-protagonista (el mateix Andreu Milà): és a dir, la fugida precipitada després de l'atracament i la caiguda del cotxe al barranc. Abans de donar pas al narrador-protagonista (en primera persona), al capítol II el narrador es transformarà en «editor» (i/o «traductor») i ens oferirà «alguns retalls de premsa» (p. 19) relatius al cas. Aquí fins i tot es permet introduir dues notes a peu de pàgina per tal d'explicar algunes dificultats de traducció. Igualment, al capítol XXIX el narrador-editor torna a aparèixer i ens «tradueix de bell nou, per a aclariment del lector, uns retalls de premsa que arrondeixen la història» (p. 153). Les informacions d'aquests fragments de notícies, tant les del capítol II com les del XXIX, juntament amb la «Tamborada...» i el capítol I, aporten quasi la meitat de l'anècdota de tota la novel·la. En canvi, la resta del llibre (del capítol III al XXVIII) posseeix un ritme molt més lent i els capítols (excepte el III i el IV) alternen dos temps diferents: el present, durant el sojorn al barranc després de l'accident, on Andreu Milà medita i conta el que sent i viu al llindar de la mort; i el record de la seva vida des de la infantesa i, per tant, l'ús del pretèrit. Tant uns capítols com els altres ens assabenten de l'autèntica personalitat de Milà, ben diferent del que diuen la «Tamborada...» i els retalls de premsa. Per tant, és la veritat subjectiva, individual i íntima, enfront de l'opinió dels altres. De fet, *Andreu Milà* és la història paradoxal d'un home que restarà en la memòria col·lectiva com un criminal precisament per haver fet el bé (això és, donar-se la culpa de l'assassinat

perquè el record dels seus companys en els éssers estimats no s'embruti).

A *Morir quan cal* (1974),³ Miquel Àngel Riera accentua el tractament de perspectives diferents de la mateixa història, tot introduint-hi diversos punts de vista: el del protagonista, els del pare i la mare, i el d'un narrador-observador extern. Cada capítol, excepte els tres últims, es divideix en tres seqüències, en cada una de les quals parla un narrador diferent: la primera sempre pertany al protagonista de la novel·la, el fill, i és la més extensa i detallada; a la segona s'alternen els monòlegs del pare o de la mare; i la tercera pertany al narrador-observador extern. El capítol XII és narrat exclusivament pel protagonista, mentre que els XIII i XIV ho són pel narrador-observador. Els discursos del protagonista i dels seus pares coincideixen amb el temps de la història; però el del primer és narrat en passat i, en canvi, els dels segons són monòlegs en present que s'insereixen en els moments a què es refereix el discurs del protagonista, que complementen. D'aquesta manera Miquel Àngel Riera aconsegueix oferir-nos punts de vista diferents, i àdhuc contraposats, d'uns mateixos esdeveniments, perquè sobretot ens vol mostrar la terrible incomunicació de l'ésser humà, la solitud i la incomprensió a què tràgicament ens veim sotmesos. En canvi, el relat de la tercera seqüència de cada capítol, en pretèrit perfectiu i d'una extensió molt breu, és posterior al temps dels dos anteriors: narra la continuació (trasllat del cadàver del jove en el carro dels pares) del que aquest mateix narrador-observador extern ens contarà als dos últims capítols del llibre, que prolonguen el relat dels fets abans contats pel protagonista des del moment en què aquest ja no pot ésser el narrador (l'aixecament del cos després del suïcidi i la formació de la comitiva fúnebre). Es tracta, per tant, d'un avanç temporal, d'una prolongació dels esdeveniments ocorreguts des del punt d'arribada de la història (mort del jove) que preparen el lector (juntament amb el títol) per al desenllaç final. La presència d'aquest narrador-observador extern sobretot reforça el to de tragèdia del relat. Igualment, Riera introdueix encara el discurs d'una cinquena «veu», la d'Andreu Milà, a través de la carta trobada pel jove protagonista al capítol VIII, text que tindrà una funció essencial en el desenllaç del conflicte. No

m'entretendré a analitzar la transcendència d'aquesta lletra en el missatge del relat, ni tampoc els lligams entre el protagonista de *Morir quan cal* i el de la novel·la precedent.⁴ Simplement constatarem que, com en les obres posteriors, Riera enllaça entre si les seves històries, la qual cosa contribueix a donar un sentit unitari a tota la seva novel·lística.

La tercera novel·la, *L'endemà de mai*,⁵ en relació a les precedents suposa una simplificació de la tècnica narrativa, que, en canvi, no es correspon a la major complexitat de l'estil i de la reflexió continguda. Per primera i única vegada en la novel·lística de Riera, ens trobam amb un llibre relatat per un sol narrador, sense el suport de cap altra tècnica que hi introdueixi altres perspectives. Es tracta d'un narrador en tercera persona amb una omnisciència total, que li permet penetrar en l'interior de tots els actors (i no sols en el del protagonista). La novel·la, que precisament s'inicia en el punt on acabava *Morir quan cal* (de la qual és continuació directa), segueix comunicant al lector les diferents maneres de veure els esdeveniments pels diferents protagonistes, sobretot pels amos de S'Almonia (és a dir, els pares del jove protagonista de *Morir quan cal*, on abans tenien veu pròpia) a través del discurs del narrador. L'ús d'una tècnica narrativa més homogènia palesa una major capacitat narrativa de l'autor, el qual, tot i que retalli els instruments amb què ens ha de transmetre la història, aconsegueix oferir-nos una obra en què la tragèdia principal és la incomprensió mútua, la solitud. La major complexitat de l'estil (de la sintaxi) prové de l'ús del llenguatge com a eina d'introspecció i d'anàlisi psicològica. El narrador de *L'endemà de mai*, a diferència del de *Andreu Milà* i *Morir quan cal*, no es veu obligat a parlar com un home del camp o com un adolescent, sinó que pot mantenir i àdhuc incrementar el nivell de complexitat lingüística del seu discurs. El distanciament que suposa l'ús d'un narrador en tercera persona es correspon a la presència d'un protagonista (l'amo en Cosme) en qui, en oposició a *Andreu Milà* o al

³ *Morir quan cal*, Barcelona: Edicions 62, 1974.

⁴ Rosselló Bover 1982 (vegeu nota 1): p. 189-192.

⁵ *L'endemà de mai*, Barcelona: Edicions 62, 1978.

fill dels amos de S'Almonia, predominen els trets negatius i les tendències animalitzadores de l'ésser humà.

En canvi, a *Panorama amb dona*,⁶ novel·la que «parteix d'un creixement lateral» (p. 9) de la precedent, Riera torna a fer ús d'una heterogeneïtat de punts de vista, més semblant a la de *Morir quan cal* que a la de *Andreu Milà*. El relat no es divideix en capítols, sinó en seqüències contades per narradors diversos: un narrador omniscient en tercera persona, la protagonista, en Cosme, el sacerdot del poble, en Gori, don Francesc de Paula, en Felip, la senyora Maria Ignàsia, etc. Però sobretot hi predominen els discursos del narrador en tercera persona i els de la protagonista, na Gabriela de la Vinya Nova, que, de fet, són els únics indispensables per a la història. El punt de vista dels altres actors és força accidental, més tost complementari i fins i tot podria haver-se suprimit per tal que el llibre gaudís d'una major coherència formal. Perquè *Panorama amb dona*, com els llibres precedents, sobretot és l'anàlisi psicològica d'un personatge, na Gabriela, ja que els monòlegs que ha de dedicar als altres són insuficients per assolir retrats més complexos. De totes maneres, la tècnica d'introduir aquests altres monòlegs fa sobresortir la figura de la protagonista, car la seva riquesa humana és subratllada pel contrast. El vitalisme extern d'aquest personatge, insòlit entre els del nostre escriptor, fa necessària una tècnica narrativa que no sols l'analitzi, com en les novel·les anteriors, sinó que sobretot ha de posar-lo en relleu. La tendència del personatge a l'acció enfront de la reflexió («Pensar, acostumava a ser allò que feia en darrer terme», p. 16) exigeix aquesta complexitat de veus al relat. Sens dubte, *Panorama amb dona* funciona com un gran mosaic, les peces principals del qual pertanyen al narrador omniscient i a la protagonista, mentre que la resta són simples suports complementaris d'aquests. En resum, la tècnica narrativa de la novel·la deriva de la de les dues anteriors: *Morir quan cal*, on teníem un protagonista contrapuntat amb els monòlegs dels pares, i *L'endemà de mai*, on el narrador omniscient en tercera persona ens transmetia tot el relat.

A *Els déus inaccessibles*,⁷ on Riera deixa sols un nexa molt feble amb l'obra anterior (unes poques referències als senyors de Gosauba),

⁶ *Panorama amb dona*, Barcelona: Edicions 62, 1983.

⁷ *Els déus inaccessibles*, Barcelona: Proa, 1987.

sembla retornar a una tècnica narrativa més propera a *Andreu Milà*. A diferència de *Morir quan cal*, *L'endemà de mai* i *Panorama amb dona*, *Andreu Milà* i *Els déus inaccessibles* no estan ambientades durant la Guerra Civil i plantegen uns conflictes en certa manera paral·lels: la set d'amor de Milà equival a la de bellesa (i amor) del personatge de l'última novel·la. A més, el recurs del protagonista (primera persona) també és introduït per un narrador-editor, que en la nota inicial del text ens diu que la seva tasca «s'ha limitat a interpretar acuradament [l'escriptura d'] un text aliè» (p. 15). Es tracta del tòpic del manuscrit trobat: el text essencial de la novel·la és l'escrit «d'un quadern de comptabilitat de fa una trentena d'anys» (p. 15) que un famós antiquari de Palma ha obsequiat al narrador-editor. La feina d'aquest es resumeix a «restaurar l'escriptura» (p. 16) tot completant la multitud d'abreviatures usades per l'autor del text, és a dir, una labor simplement de transcripció. Això no obstant, el narrador-editor, malgrat ens digui el contrari, no es limita exclusivament a transcriure el text original, sinó que també fa algunes indagacions sobre el seu autor. Així, per exemple, per la cal·ligrafia dedueix la vellesa i malaltia del protagonista, així com el «gest [...] de voler explicitar-se i simultàniament ocultar-se» (p. 16). Serà al final del llibre quan, en tornar a aparèixer el narrador-editor (o, millor, «transcriptor»), durà a terme una feina essencial en la interpretació de la història. Tot i que decideixi no desvetllar la identitat del protagonista, el transcriptor arriba a diverses conclusions entorn de la personalitat d'aquest: «No fou, el bon mossèn, un tan notable llatí com ell pretén en algunes expressions» (p. 167); ni traduï Domici Mars, l'obra del qual s'ha perdut; tampoc no donà cap conferència a Barcelona; no li oferiren mai cap canongia; ni les seves descripcions es corresponen al paisatge real; i sobretot cal la sospita, que [el narrador-editor] no vol ocultar al lector, que Alexis fou engendrat en una necessària eclòsió imaginativa i que, al nivell de la realitat censable, no va arribar a existir mai. (p. 169)

Aquest punt d'arribada té una importància tan gran que fa que el narrador-editor deixi d'ésser un simple suport introductor del relat i doni un sentit global a la història totalment distint. És a dir, la funció del narrador-editor és retornar la dosi de realitat que el narrador-protagonista havia eliminat dels fets narrats. El resultat és que tot, excepte l'assedagament malaltís de bellesa del sacerdot, ha estat producte de la imaginació del protagonista del llibre.

La «Cloenda del transcriptor» (p. 166-169) palesa que l'única tècnica narrativa possible era la del narrador-protagonista - la dedicació del qual a l'escriptura és justificada per la seva condició d'humanista - al cos principal del relat, introduïda per un narrador-editor, puix que el recurs d'un narrador omniscient en tercera persona no permet en absolut el desenllaç que acabam d'explicar. En canvi, els trenta-dos capítols que constitueixen el nucli de l'obra (és a dir, la transcripció del bloc on el personatge ha escrit el que se li feia «avinent d'aquella història» [p. 24]) sí poden presentar-se com la veritat personal del sacerdot, qui ens confessa que amb l'escriptura sols persegueix «la possibilitat d'un diàleg aclaridor» (p. 39) amb ell mateix. La història és contada molt de temps més tard, però els fets narrats només es desenrotllen durant dos anys. El manuscrit, segons les deduccions del transcriptor, ha estat escrit «al llarg de quinze anys» (p. 166). I àdhuc la carta d'Alexis, que ocupa el capítol trenta-dos i últim del text del protagonista, és reproduïda de memòria, ja que l'original - en cas d'haver existit, és clar - fou llençat al foc per ell. La importància de la lletra és absoluta, ja que canvia el sentit de la relació entre el sacerdot i Alexis i, si no fos perquè ens adverteix que es tracta d'una reproducció feta de memòria, implicaria la introducció d'una nova veu amb un altre punt de vista dins el relat. La tècnica narrativa, potser més que en cap altra obra de Riera, justifica una trama que de cap manera seria admissible fora de la complexitat psicològica d'un narrador-protagonista malaltís i imaginatiu.

En resum, l'anàlisi del punt de vista en les novel·les de Miquel Àngel Riera constata l'estret lligam que sempre s'estableix entre la tècnica narrativa i el personatge principal. Si bé majoritàriament predominen els monòlegs (que, per la coherència discursiva, no poden considerar-se pròpiament monòlegs interiors), usa procediments distanciadors (narrador-editor, retalls de premsa, cartes, etc.) o d'un narrador en tercera persona (omniscient o observador extern). En tots els casos, sigui una o altra la tècnica emprada, Riera sempre posa en relleu el contrast entre la veritat íntima de l'individu i la dels altres, del xoc entre les quals neix en totes les seves novel·les la tragèdia. Potser aquest és el punt en comú més destacable que un repàs de les veus de la novel·la en l'obra de Miquel Àngel Riera ens pot revelar.